L'OFFICIEL Art

PARIS

N°7 SEPTEMBRE-OCTOBRE-NOVEMBRE 2013 – WITH ENGLISH TEXT

L 15085 - 7 - F: 10,00 € - RD

LORIS GRÉAUD
COMBUSTION GÉNÉRALE

PHILIPPE PARRENO
CÉLÉBRATIONS

ROUMANIE
NOUVELLE SCÈNE

ALAÏA
ET SON MUSÉE

PIERRE HUYGHE
VOYAGES ANACHRONIQUES

EN SCÈNE
PETER BROOK

KENNETH ANGER

AGNÈS VARDA


COCO
NOIR
CHANEL
PARIS


*parrainé par
berluti.com

24-27 OCTOBRE 2013

fiac!

GRAND PALAIS ET HORS LES MURS, PARIS

fiac.com

Organisé par

Reed Expositions

Partenaire officiel

Groupe Galeries Lafayette

Galerie 1900-2000, *Paris* • 303 Gallery, *New York* • A arte Studio Invernizzi, *Milano* • Martine Aboucaya, *Paris* • Air de Paris, *Paris* • Algus Greenspon, *New York* • Applicat-Prazan, *Paris* • Raquel Arnaud, *São Paulo* • Art: Concept, *Paris* • Alfonso Artiaco, *Napoli* • Balice Hertling, *Paris* • Catherine Bastide, *Brussels* • Guido W. Baudach, *Berlin* • Bortolami, *New York* • Isabella Bortolozzi, *Berlin* • Luciana Brito, *São Paulo* • Broadway 1602, *New York* • Gavin Brown's enterprise, *New York* • Bugada & Cargnel, *Paris* • Bureau, *New York* • Campoli Presti, *London, Paris* • Capitain Petzel, *Berlin* • carlier | gebauer, *Berlin* • castillo/corrales, *Paris* • Cherry and Martin, *Los Angeles* • Mehdi Chouakri, *Berlin* • Sadie Coles HQ, *London* • Continua, *San Gimignano, Beijing, Boissy-le-Châtel* • Paula Cooper, *New York* • Raffaella Cortese, *Milano* • Cortex Athletico, *Bordeaux, Paris* • Chantal Crousel, *Paris* • Ellen De Bruijne Projects, *Amsterdam* • Massimo De Carlo, *Milano, London* • Elizabeth Dee, *New York* • Dependance, *Brussels* • Dvir Gallery, *Tel Aviv* • Eigen+Art, *Berlin, Leipzig* • Frank Elbaz, *Paris* • Essex Street, *New York* • Fortes Vilaça, *São Paulo* • Carl Freedman, *London* • House of Gaga, *Mexico D.F.* • Gagosian Gallery, *New York, Paris, London, Hong Kong, Beverly Hills* • Gaudel de Stampa, *Paris* • gb agency, *Paris* • GDM, *Paris* • François Ghebaly, *Los Angeles* • Gladstone Gallery, *New York, Brussels* • Laurent Godin, *Paris* • Marian Goodman, *New York, Paris* • Goodman Gallery, *Johannesburg, Cape Town* • Bärbel Grässlin, *Frankfurt* • Greene Naftali, *New York* • Karsten Greve, *Paris, Köln, St. Moritz* • Alain Gutharc, *Paris* • Hauser & Wirth, *Zürich, London, New York* • Max Hetzler, *Berlin* • Xavier Hufkens, *Brussels* • In Situ / Fabienne Leclerc, *Paris* • Jeanne Bucher / Jaeger Bucher, *Paris* • Catriona Jeffries, *Vancouver* • JGM. Galerie, *Paris* • Jousse Entreprise, *Paris* • Annely Juda Fine Art, *London* • Kadel Willborn, *Düsseldorf, Karlsruhe* • Karma International, *Zürich* • kaufmann repetto, *Milano* • Kisterem, *Budapest* • David Kordansky, *Los Angeles* • Kraupa-Tuskany Zeidler, *Berlin* • Krinzinger, *Wien* • Kukje Gallery / Tina Kim Gallery, *Seoul, New York* • kurimanzutto, *Mexico D.F.* • Labor, *Mexico D.F.* • Yvon Lambert, *Paris* • Le Minotaure, *Paris* • Simon Lee, *London, Hong Kong* • Lehmann Maupin, *New York, Hong Kong* • Lelong, *Paris, New York, Zürich* • Lisson, *London, Milano, New York* • Loevenbruck, *Paris* • Florence Loewy, *Paris* • Mai 36, *Zürich* • Marcelle Alix, *Paris* • Giò Marconi, *Milano* • Matthew Marks, *New York, Los Angeles* • Gabrielle Maubrie, *Paris* • Hans Mayer, *Düsseldorf* • McKee Gallery, *New York* • Meessen De Clercq, *Brussels* • Mendes Wood, *São Paulo* • kamel mennour, *Paris* • Metro Pictures, *New York* • Meyer Riegger, *Berlin, Karlsruhe* • mfc-michèle didier, *Brussels, Paris* • Francesca Minini, *Milano* • Massimo Minini, *Brescia* • Victoria Miro, *London* • Monitor, *Roma* • Jan Mot, *Brussels, Mexico D.F.* • mother's tankstation, *Dublin* • Motive, *Brussels* • Nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, *Wien* • Nagel Draxler, *Berlin, Köln* • Nelson-Freeman, *Paris* • Neu, *Berlin* • Neue Alte Brücke, *Frankfurt* • neugerriemschneider, *Berlin* • New Galerie, *Paris, New York* • Franco Noero, *Torino* • Nathalie Obadia, *Paris, Brussels* • Office Baroque, *Antwerp* • Guillermo de Osma, *Madrid* • Overduin and Kite, *Los Angeles* • Pace, *New York, London, Beijing* • Parra & Romero, *Madrid* • Françoise Paviot, *Paris* • Peres Projects, *Berlin* • Galerie Perrotin, *Paris, Hong Kong* • Plan B, *Cluj, Berlin* • Jérôme Poggi, *Paris* • Praz-Delavallade, *Paris* • Eva Presenhuber, *Zürich* • ProjecteSD, *Barcelona* • Almine Rech, *Brussels, Paris* • Redling Fine Art, *Los Angeles* • Reena Spaulings Fine Art, *New York* • Regen Projects, *Los Angeles* • Michel Rein, *Paris* • Denise René, *Paris* • Nara Roesler, *São Paulo* • Thaddaeus Ropac, *Salzburg, Paris* • Andrea Rosen, *New York* • Tucci Russo, *Torre Pelice (Torino)* • Sophie Scheidecker, *Paris* • Esther Schipper, *Berlin* • Gabriele Senn, *Wien* • Natalie Seroussi, *Paris* • Sfeir-Semler, *Beirut, Hamburg* • Shanghart, *Shanghai, Beijing, Singapore* • Jessica Silverman, *San Francisco* • Skarstedt, *New York, London* • Sommer Contemporary Art, *Tel Aviv* • Pietro Sparta, *Chagny* • Sprüth Magers, *Berlin, London* • Stigter Van Doesburg, *Amsterdam* • Micheline Szwajcer, *Antwerp* • Daniel Templon, *Paris* • The Approach, *London* • The Third Line, *Dubaï* • Tornabuoni Arte, *Firenze, Paris, Milano* • Triple V, *Paris* • UBU Gallery, *New York* • Valentin, *Paris* • Georges-Philippe & Nathalie Vallois, *Paris* • Van de Weghe, *New York* • Vedovi, *Brussels* • Anne de Villepoix, *Paris* • Vilma Gold, *London* • Jonathan Viner, *London* • Vitamin Creative Space, *Beijing, Guangzhou* • Waddington Custot, *London* • Nicolai Wallner, *Copenhagen* • Michael Werner, *New York, London* • White Cube, *London, Hong Kong, São Paulo* • Jocelyn Wolff, *Paris* • Xippas, *Paris, Genève, Athens* • Zak | Branicka, *Berlin* • Thomas Zander, *Köln* • Zeno X, *Antwerp* • Zlotowski, *Paris* • David Zwirner, *New York, London*

SECTEUR LAFAYETTE
AVEC LE SOUTIEN DU
GROUPE GALERIES LAFAYETTE

C L E A R I N G, *Brooklyn, Brussels* • Crèvecoeur, *Paris* • Freymond-Guth Fine Arts, *Zürich* • hunt kastner, *Prague* • Juliette Jongma, *Amsterdam* • PSM, *Berlin* • Ramiken Crucible, *New York* • Rodeo, *Istanbul* • Semiose, *Paris* • Martin van Zomeren, *Amsterdam*

Index 22/07/2013

Informations — info@fiac.com
www.fiac.com

fiac!

24-27 OCTOBRE 2013
GRAND PALAIS & HORS LES MURS, PARIS

Organisé par

Reed Expositions

Partenaire officiel





YAN PEI-MING
HELP!

21 OCTOBRE - 21 NOVEMBRE 2013

Yan Pei-Ming, Help(détail), 2011, diptyque, huile sur toile, 280 x 400 cm chaque panneau. Photographie: André Morin. © Yan Pei-Ming, ADAGP, Paris, 2013.



ÉDITEUR
MARIE-JOSÉ SUSSKIND-JALOU

DIRECTEURS DE LA PUBLICATION
VICTOIRE DE POURTALÈS
BENJAMIN EYMÈRE

RÉDACTEURS EN CHEF
JÉRÔME SANS
VICTOIRE DE POURTALÈS

ASSOCIATE EDITOR
WILLIAM MASSEY

RÉDACTRICE MAGAZINE
ISABELLE BERNINI

SECRÉTAIRE GÉNÉRALE DE LA RÉDACTION
YAMINA BENAÏ

DIRECTRICE DE PRODUCTION
VIOLETA LOPEZ

PRODUCTRICE
FÉRIEL SIMON

DIRECTEUR ÉDITORIAL
EMMANUEL RUBIN

DIRECTEUR DE CRÉATION
JÉRÔME SANS

CONSULTANT À LA CRÉATION & DIRECTEUR ARTISTIQUE
ALDO BUSCALFERRI

GRAPHISTES
ALMA DE RICOU, OISIN ORLANDI

PHOTO EDITOR
CARA SCOUTEN

CONSULTANTE MODE
VANESSA BELLUGEON

STYLISTE
HELENA TEJEDOR

TRADUCTEURS
GABRIEL BALDESSIN, GILLES BERTON,
SIMON JOHN, JEAN-YVES MASSON

CORRESPONDANTS UK / USA
NEVILLE WAKEFIELD, OLYMPIA SCARRY

CONTRIBUTEURS

RÉDACTEURS Azzedine Alaïa, Philippe Artières, Autoban (Seyhan Özdemir & Sefer Caglar), Yamina Benaï, Myriam Ben Salah, Timothée Chaillou, Dean Daderko, Jeffrey Deitch, Anaïd Demir, Robert Fekete, Kendell Geers, Philippe Jousse, Marie Maertens, Jane Neal, Hans Ulrich Obrist, Thierry Raspail, Olivier Reneau, Anouk Rigeade, Agnès Varda, Mihaela Vasile, Daniel Völzke, Bernard Vouilloux.

PHOTOGRAPHES/ILLUSTRATEURS Autoban (Seyhan Özdemir & Sefer Caglar), Barbara Breitenfellner, Kira Bunse, Thomas Dworzak/Magnum Photos, Fahd El Jaoudi Minsk-Studio, Emanuele Fontanesi, Vincent Fournier, Irina Gavrich, Loris Gréaud, Bertrand Lavier, Philippe Parreno, Agathe Poupeney, Mickalene Thomas.

DIRECTRICE SHOPPING Samia Kisri

Édité par LES ÉDITIONS JALOU
SARL au capital de 606 000 € — Siret 33 532 176 00087 — CCP n° 1 824 62 J Paris - 5, rue Bachaumont, 75002 Paris, téléphone : 01 53 01 10 30 — Fax : 01 53 01 10 40

FONDATEURS
Georges, Laurent & Ully Jalou †

L'Officiel Art is published quaterly in April, June, October and December — Total : 4 issues by Les Editions Jalou





DIRECTION

Gérants – Coprésidents des boards exécutif et administratif
MARIE-JOSÉ JALOU, MAXIME JALOU
Directeur général – Directeur des boards exécutif et administratif
BENJAMIN EYMÈRE (b.eymere@editionsjalou.com)

Assistante de direction – MICHÈLE BLAUSTEIN

PUBLICITÉ

Directeur général publicité – Membre du board exécutif OLIVIER JUNGERS
(o.jungers@editionsjalou.com)
Directrice commerciale ANNE-MARIE DISEGNI
Tél. 01 53 01 88 34 (a.mdisegni@editionsjalou.com)
Directrice de publicité MARINA DE DIESBACH
Tél. 01 53 01 88 35 (m.diesbach@editionsjalou.com)
Manager publicité trafic JULIE EDERY Tél. 01 53 01 88 30
(j.edery@editionsjalou.com)

DIRECTION ÉDITORIALE

Directeur éditorial – Membre du board exécutif EMMANUEL RUBIN
(e.rubin@editionsjalou.com)
Coordinateur éditorial : EDSON PANNIER

ADMINISTRATION ET FINANCES

Tél. 01 53 01 10 30 – Fax 01 53 01 10 40
Directeur administratif et financier – Membre du board administratif
THIERRY LEROY (t.leroy@editionsjalou.com)
Directrice des ressources humaines – ÉMILIA ÉTIENNE
(e.etienne@editionsjalou.com) Responsable comptable & fabrication –
ÉRIC BESSENIAN (e.bessenian@editionsjalou.com)
Contrôleur administratif & financier – FRÉDÉRIC LESIOURD
(f.lesiourd@editionsjalou.com) Trésorerie – KARINE TAN (k.tan@editionsjalou.com) Diffusion – LAHCENE MEZOUAR (l.mezouar@editionsjalou.com)
Clients – NADIA HAOUAS (n.haouas@editionsjalou.com)
Facturation – BARBARA TANGUY (b.tanguy@editionsjalou.com)

ABONNEMENTS

i-ABO ; 11, rue Gustave-Madiot, 91070 Bondoufle.

PUBLICATIONS DES ÉDITIONS JALOU

L'OFFICIEL DE LA MODE, JALOUSE, L'OFFICIEL VOYAGE, L'OFFICIEL HOMMES, L'OPTIMUM, LA REVUE DES MONTRES, L'OFFICIEL 1000 MODÈLES, L'OFFICIEL CHIRURGIE ESTHÉTIQUE, L'OFFICIEL ART, L'OFFICIEL PARIS GUIDE, L'OFFICIEL HOMMES ALLEMAGNE, L'OFFICIEL ASIE CENTRALE, L'OFFICIEL AZERBAÏDJAN, L'OFFICIEL BRÉSIL, L'OFFICIEL CHINE, JALOUSE CHINE, L'OFFICIEL HOMMES CHINE, L'OFFICIEL ART CHINE, L'OFFICIEL HOMMES CORÉE, L'OFFICIEL INDE, L'OFFICIEL INDONÉSIE, L'OFFICIEL ITALIE, L'OFFICIEL HOMMES ITALIE, L'OFFICIEL LETTONIE, L'OFFICIEL LIBAN, L'OFFICIEL HOMMES LIBAN, L'OFFICIEL LITUANIE, L'OFFICIEL MAROC, L'OFFICIEL HOMMES MAROC, L'OFFICIEL MOYEN-ORIENT, L'OFFICIEL HOMMES MOYEN-ORIENT, L'OFFICIEL PAYS-BAS, L'OFFICIEL HOMMES PAYS-BAS, L'OFFICIEL RUSSIE, L'OFFICIEL SINGAPOUR, L'OFFICIEL THAÏLANDE, L'OFFICIEL HOMMES THAÏLANDE, L'OPTIMUM THAÏLANDE, L'OFFICIEL TURQUIE, L'OFFICIEL HOMMES TURQUIE, L'OFFICIEL UKRAINE, L'OFFICIEL HOMMES UKRAINE

www.lofficielmode.com – www.jalouse.fr – lofficielhommes.fr – www.editionsjalou.com – www.larevuedesmontres.com

COMMUNICATION ET RELATIONS PRESSE

THOMAS MARKO & ASSOCIÉS : DAVID LASNE
(david.l@tmarkoagency.com) Tél. 01 44 90 82 60
DÉPÔT LÉGAL À PARUTION
N° DE COMMISSION PARITAIRE : 0717 K 91430 – ISSN 2262-1415
Printed in EU/Imprimé en UE
Imprimé par ROTOLITO LOMBARDA, Via Sondrio 3, 20096 Seggiano di Pioltello (Mi), Italia –
Suivi de fabrication et Papier fourni par Entagos Group, 3, rue du Pont des Halles, 94150 Rungis.
Photogravure CYMAGINA. Distribué par les MLP.
Fondateurs – GEORGES, LAURENT ET ULLY JALOU (†)

EDITÉ PAR LES ÉDITIONS JALOU

SARL AU CAPITAL DE 606 000 EUROS – SIRET 331 532 176 00087 – CCP N° 1 824 62 J PARIS
SIÈGE SOCIAL : 5, rue Bachaumont, 75002 Paris – Tél. 01 53 01 10 30 – www.editionsjalou.com – Fax 01 53 01 10 40

VENTE AU NUMÉRO

FRANCE V.I.P. : LAURENT BOUDERLIQUE – Tél. 01 55 51 83 72 INTERNATIONAL EXPORT PRESS : A. LECOUR – Tél. +331 40 29 14 51

INTERNATIONAL ET MARKETING

Directeur international et marketing – Membre du board exécutif
NICOLAS REYNAUD (n.reynaud@editionsjalou.com)
Directeur du développement – GÉRARD LACAPE – TÉL. 01 45 51 15 15 (g.lacape@gmail.com)
Senior manager international et marketing – ALICE MACPABRO (a.macpabro@editionsjalou.com)
Directrice de la publicité internationale marché italien – ANGELA MASIERO (a.masiero@editionsjalou.com)
Manager publicité marché italien – BARBARA MARCORA (b.marcora@editionsjalou.com)
Managers publicité international/Paris – FLAVIA BENDA (f.benda@editionsjalou.com), KATHLEEN BUSSIÈRE (k.bussiere@editionsjalou.com)
Manager archives – NATHALIE IFRAH (n.ifrah@editionsjalou.com)
Chef de produit diffusion – JEAN-FRANÇOIS CHARLIER
(jf.charlier@editionsjalou.com)
Ventes directes diffusion – SAMIA KISRI (s.kisri@editionsjalou.com)

SOMMAIRE

CONTRIBUTEURS
ARTISTES INVITÉS
20 - 26

1 CARAMBOLAGES
28 - 55

AGENDA 42-46
MÉCÈNE Institut culturel Bernard Magrez 50
COCKTAIL D'ARTISTE
MICKALENE THOMAS 52-55



EN COUVERTURE
Couverture réalisée par Loris Gréaud pour *L'Officiel Art*, *Cheshire cat*, 2013.
© ADAGP, Paris 2013 pour les œuvres de ses membres.





Adrian Ghenie - p.58
Pie Fight Study, 2012, huile sur toile, 40 x 50 cm.



2
DESTINATIONS 56 - 97
SPÉCIAL ROUMANIE

58 Nouvelles scènes **La Roumanie**
64 Diary **De Paris à la Transylvanie**
82 Légende **Geta Bratescu**
86 **Bucarest & Cluj** Hotspots
88 Outdoor **Le Skulpturenpark de Tony Cragg**
94 **Istanbul** vu par **Autoban**

3 ART
98 - 187

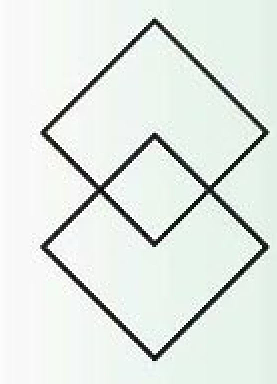
100 Célébrations **Philippe Parreno**
110 Playtime **Tino Sehgal**
114 Biennale de Lyon **G. B. Kvaran / T. Raspail**
120 Evénement **Pierre Huyghe**
130 Peinture **Liu Xiaodong**
138 **Loris Gréaud** en images
148 Exposition **LaToya Ruby Frazier**
152 Fondation **Thyssen-Bornemisza Art Contemporary**
158 Portrait **Emmanuel Perrotin x Jeffrey Deitch**
164 Performance **Gisèle Vienne**
168 Portfolio **Latifa Echakhch**
174 Livres d'artistes **Juli Susin & Andy Hope 1930**
180 Le musée de la vie **Azzedine Alaïa**
186 Master class **Philippe Parreno**

Philippe Parreno - p. 100
Marquee, 2008, vue de l'exposition "Theanyspacewhatever", Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2008.



PHOTOS FAHD EL JAOUDI / MINSK-STUDIO. PLAN B, CLUJ/BERLIN. KRISTOPHER MCKAY, COPYRIGHT SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION, NEW YORK.

SOMMAIRE





Mickalene Thomas - p. 190
Série mode.

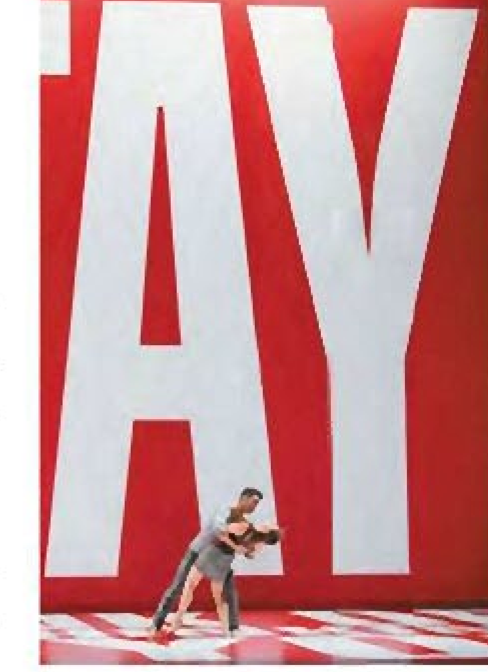
4 LUXE 188 - 221

190 Mode **Mickalene Thomas**
200 Série **Marc Brandenburg**
210 Galeries Lafayette **G. Houzé vs M. Cattelan**
214 Portfolio **Barbara Breitenfellner**

ENGLISH TEXTS 278 — 288

5 VIE 222 - 263

224 Architecture **Herzog & De Meuron**
230 Places publiques **Boutiques signées**
238 Objet utopique **La Cité Bulles**
240 L.A. Dance Project **B. Millepied & B. Kruger**
248 Musique **Forever punk**
252 Mood board d'artiste **Bertrand Lavier**
254 Confessions **Kenneth Anger & Loris Gréaud**
260 Cinéma **Shirley Clarke par Agnès Varda**



L.A. Dance Project - p. 240
Reflections, décors et costumes par Barbara Kruger.



Roy Lichtenstein - p. 268
Drowning Girl, 1963, huile et Magna sur toile, 171,6 x 169,5 cm.

6 OPINIONS 264 - 277

266 Depuis Istanbul **Kendell Geers**
268 Post mortem **Roy Lichtenstein vs Mickey Mouse**
272 Performance **Peter Brook par Simon Brook**
276 Analyse **Points de vue sur la Fiac**

EDITO

L'HISTOIRE EN QUESTIONS

Une rentrée 2013 sous le sceau de l'Histoire et de ses modes de transmission. Comment narrer les histoires aujourd'hui ? Que signifie l'Histoire ? A l'heure où la carte du monde se redéfinit continuellement, où les identités et territoires changent de statut, de position, qu'en est-il de cette grande Histoire à transmettre ? A l'âge numérique, la linéarité n'est plus possible.
Ce nouveau numéro de *L'Officiel Art* déploie différentes façons d'aborder la question du récit, celui du conte imaginaire ou celui de l'histoire de l'art. Est-ce que toute œuvre n'est pas une métaphore d'une histoire à activer pour se raconter ?
Alors que la 12e Biennale de Lyon, menée par Gunnar B. Kvaran, directeur du Musée Astrup Fearnley à Oslo, pose la question des nouvelles formes et structures narratives chez les artistes actuels, et ceux nés à l'ère de la culture numérique, avec Internet et ses réseaux sociaux, qu'en est-il de la notion de rétrospective pour un artiste ?
Comment, chez des artistes français majeurs tels Pierre Huyghe ou Philippe Parreno, deux protagonistes particulièrement concernés par le récit, qui signent tous deux des expositions événements respectivement au Centre Georges-Pompidou et au Palais de Tokyo, rendre compte d'années de création en même temps qu'un art en train de se faire et d'être de nouveau expérimenté par un public ?
Et si l'histoire était devenue un matériau qui parle de l'homme ? "Raconte moi une histoire". Une histoire où les souvenirs peuvent se mêler à la fiction : Agnès Varda, icône de la nouvelle vague, évoque ici son expérience cinématographique auprès de la cinéaste underground américaine Shirley Clarke, qu'elle invita à jouer dans son film *Lions Love* en 1969...
Un portrait aux allures d'autoportrait dans un contexte de making-of.
Les faits réels peuvent survenir alors qu'on les avait imaginés : l'artiste Kendell Geers raconte ce qu'il a vécu en arrivant à Istanbul début juin au moment du soulèvement populaire, comme un écho esthétique à son propre travail, dans le tissu de la réalité.
Le réel se mêle parfois au fictionnel pour mieux le transcender... C'est l'univers des installations vertigineuses de Loris Gréaud.
Les créateurs rêvent de lieux qui leur ressemblent : Azzedine Alaïa, qui a su sublimer la femme, en tant que grand conteur évoluant en permanence parmi une communauté de créateurs et de protagonistes hétéroclites de la mode, narre son musée imaginaire, un musée de la vie, utopique, ouvert aux influences...Un lieu où l'histoire ne s'arrête pas et se renouvelle sans cesse sous d'autres formes en fonction des rencontres, comme dans un cadavre exquis.
Chacun se situe au sein d'une histoire, d'un contexte, qu'il fait sien. C'est l'approche mise à nue du grand metteur en scène Peter Brook par son propre fils, Simon Brook ; ou encore celle du galeriste français, Emmanuel Perrotin, à travers celle de l'agitateur de la scène américaine Jeffrey Deitch qui n'a pas hésité à ouvrir l'histoire institutionnelle et conceptuelle de l'art à la scène populaire du street art, à la musique, au cinéma.... Ce sont les story-boards du peintre chinois Liu Xiaodong qui décrit l'histoire sociale de son pays, mais aussi la nouvelle scène artistique roumaine qui "sort de son histoire"...
Il n'y a donc pas de début ni de fin à toutes ces histoires, comme dans les performances de Tino Sehgal, seul artiste dont le travail, afin de conserver son intégrité et son essence, ne peut être reproduit en images.
Quand les artistes inventent de nouveaux modes de narration, qu'en est-il de l'Histoire ?

JÉRÔME SANS
DIRECTEUR DE CRÉATION ET DE RÉDACTION

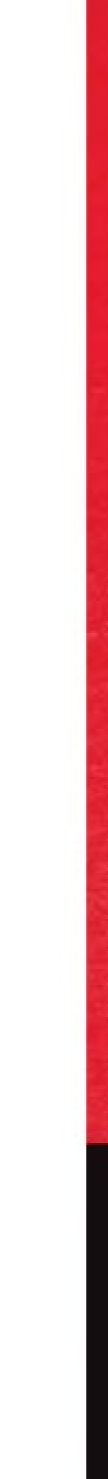


PHOTO SAM SAMORE

LES INVITÉS

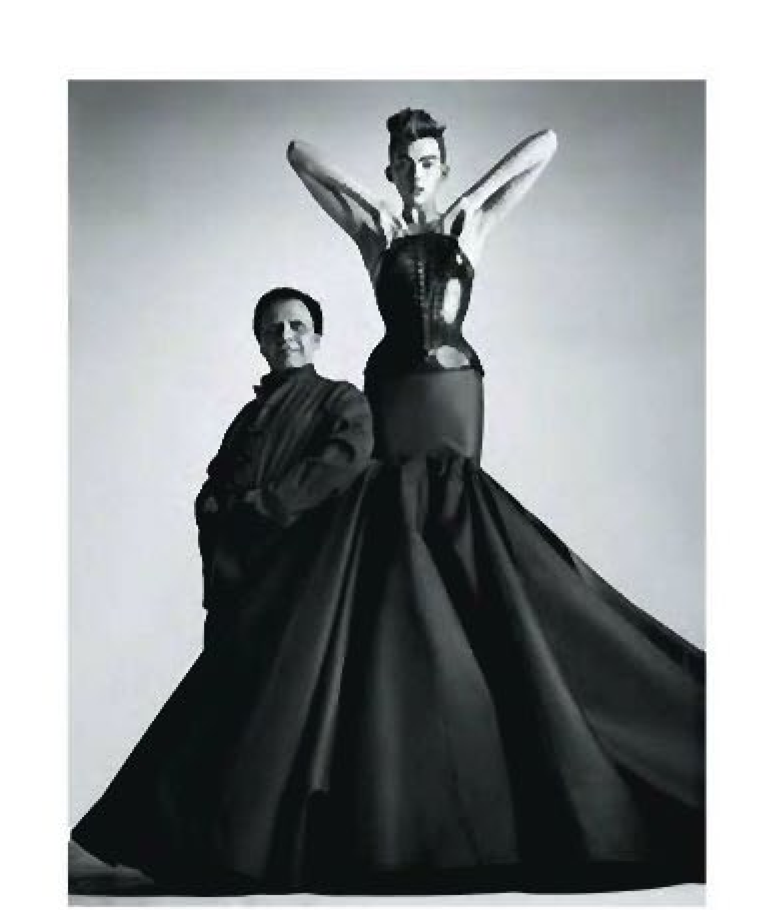
PAR **ISABELLE BERNINI, WILLIAM MASSEY, ANOUK RIGEADE**

PHOTOS COURTESY GRÉAUDSTUDIO / GALERIE YVON LAMBERT, PARIS. PATRICK DEMARCHELIER (AZZEDINE ALAÏA : DU 28 SEPTEMBRE 2013 AU 26 JANVIER 2014 AU PALAIS GALLIERA, 10 AVENUE DE SERBIE, PARIS 16E).



LORIS_GRÉAUD

"Pas de biographie, pas d'ordre chronologique, à la demande de l'artiste" explique le site officiel de Loris Gréaud. Ses œuvres mêlant architecture, mécanique, cinéma expérimental et musique électronique, ont beau avoir été dernièrement ultra-médiatisées, sa propre image n'en demeure pas moins rigoureusement contrôlée. Né en 1979 à Eaubonne, dans le Val d'Oise, Loris Gréaud étudie au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (il en est expulsé en 1993) et à l'Ecole nationale supérieure d'arts de Cergy-Pontoise, dont il sort diplômé en arts graphiques. Artiste transdisciplinaire au succès précoce, il participe en janvier 2002 à l'inauguration du centre d'art contemporain Le Plateau, à Paris, et reçoit en 2005 le Prix Ricard. Dans ses projets parallèles au Centre Pompidou (en juin et juillet derniers) et au Musée du Louvre (jusqu'en janvier 2014), il orchestre un saut dans le vide impressionnant et enveloppe d'un drap de pierre une statue de Michel-Ange, jouant les nerfs et avec le désir du spectateur, qui se passionne pour les œuvres et leurs structures comme pour des superproductions de cinéma. *L'Officiel Art* fait le grand saut et lui confie sa couverture. AR





AZZEDINE_ALAÏA

Célébré comme le créateur absolu de la femme, Azzedine Alaïa, originaire de Tunisie, s'installa à Paris en 1957. Ses créations, aux coupes infiniment précises et à la sophistication épurée, font le tour du monde. Elles enchantent la presse et participent à l'élaboration d'une nouvelle image de la féminité, relayée par ses muses, de Greta Garbo ou Arletty à Grace Jones, Naomi Campbell, Elle McPherson, Sofia Coppola... qui saluent son élégance perfectionniste et sa virtuosité technique. Ayant réussi à imposer son propre système de travail, en dehors de la pression du milieu de la haute-couture, à partir des années 1990, il présentera ses collections dans la confidentialité de son atelier en plein cœur du Marais à Paris, où se réuniront artistes, cinéastes, créateurs... Visite de son musée imaginaire, à l'image de sa propre Factory. IB

LES INVITÉS

PHILIPPE _PARRENO

Né en 1964, l'artiste français Philippe Parreno s'impose dès le début des années 1990 comme tête de file d'une génération d'artistes français alors émergents, parmi lesquels Pierre Huyghe, Xavier Veilhan ou Dominique Gonzalez-Foerster. Son travail mélangeant film, performance, sculpture et narration emploie les codes et le langage du cinéma pour traiter de ses propres obsessions : le temps et ses marqueurs (*Sapin de Noël*, 2009), le portrait et la vérité (*Zidane, un portrait du XXI*e *siècle*, 2006), la complexité du "je" et la possibilité d'un "nous", au sein de ses nombreuses collaborations. A partir d'octobre, le Palais de Tokyo rend hommage à son œuvre et lui confie la mise en scène de sa propre rétrospective, lui offrant l'occasion d'explorer l'un de ses derniers territoires d'investigation : l'exposition, seule capable de faire exister les objets. Il parle ainsi de ses *Speech Bubbles*, ces "quasi-objets" qu'il a créés comme écho formel aux fameux *Silver Clouds* d'Andy Warhol, dans une master class inédite. AR

MAURIZIO_CATTELAN



Trublion de l'art contemporain, l'italien Maurizio Cattelan (né en 1960) est devenu en quelques années une figure remarquée, et remarquable, de la scène internationale des années 1990 et 2000. Iconoclastes, ses sculptures, tantôt aussi satiriques que désopilantes, ou parfois à la limite de la censure, ont fait le tour du monde. Renversant également les règles et bienséances du monde de l'art, Cattelan a toujours réussi à tirer son épingle du jeu tout en s'amusant, avec une grande finesse, de son propre statut d'artiste-star ou de poète désabusé du XXIe siècle. Alors qu'il a récemment pris sa "retraite" de sa carrière d'artiste, il n'en demeure pas moins omniprésent dans le paysage de l'art contemporain. *ToiletPaper* est le nom du magazine/fanzine qu'il publie chaque semestre, avec un choix de photographies absurdes mais à l'esthétique avérée. Dans ce numéro de *L'Officiel Art*, il s'entretient avec Guillaume Houzé, directeur du Mécénat et de l'Image du groupe Galeries Lafayette, sur ses rapports avec l'art contemporain à travers le prisme de la mode et de l'entreprise. IB

MARC_BRANDENBURG



Né en 1965, Marc Brandenburg vit et travaille à Berlin. Héritier contemporain des artistes expressionnistes ou de la Nouvelle Objectivité, ses dessins représentent de façon déformée des scènes de la réalité : sportifs aux muscles bandés, musiciens pop, fiancé(e)s ou fêtards masqués fixent le spectateur de leurs yeux vides et noirs, le défiant de les atteindre dans le monde parallèle et étrange qu'ils semblent habiter. Nimbés d'un halo mortifère, ils n'en éclairent que mieux la terreur sous-jacente à la culture du divertissement. Les dessins de Marc Brandenburg sont crayonnés à la mine de plomb à partir de ses propres photographies en négatif, ou collés sur Plexiglas sous forme de stickers. Pour *L'Officiel Art*, il les colle à même le corps d'un trio de footballeurs pas farouches, chorégraphiant dans une série exclusive une curieuse danse de la victoire. AR

PHOTOS EMMANUELE FONTANESI. PIERPAOLO FERRARI. MARC BRANDENBURG. LYDIE NESVADBA. ROBERTO CHAMORRO/COURTESY ABSOLUT ART BUREAU.



KENDELL _GEERS

D'origine sud-africaine, "né en mai 1968" et installé à Bruxelles, Kendell Geers un artiste qui se définit comme un "terroriste" dans le champ de l'art et revendique la nécessité de l'engagement. Renversant l'ordre et la morale, qu'il s'agisse des systèmes de croyance ou des idéologies sociales ou politiques, son œuvre questionne les mécanismes du psychisme humain, et nous renvoie à nos désirs et pulsions de violence. Ses performances, sculptures, vidéos, installations, photographies mettent en doute la vision manichéenne du monde, et appellent à une réversibilité des valeurs. Kendell Geers – qui a également été journaliste en Afrique du Sud – rend compte de son expérience récente à Istanbul, où son exposition personnelle a côtoyé les premières manifestations des citoyens dénonçant la dérive autoritaire de la politique du gouvernement ; la ville voyant des milliers de personnes descendre dans ses rues pour montrer leur détermination et défendre leur besoin de liberté. IB



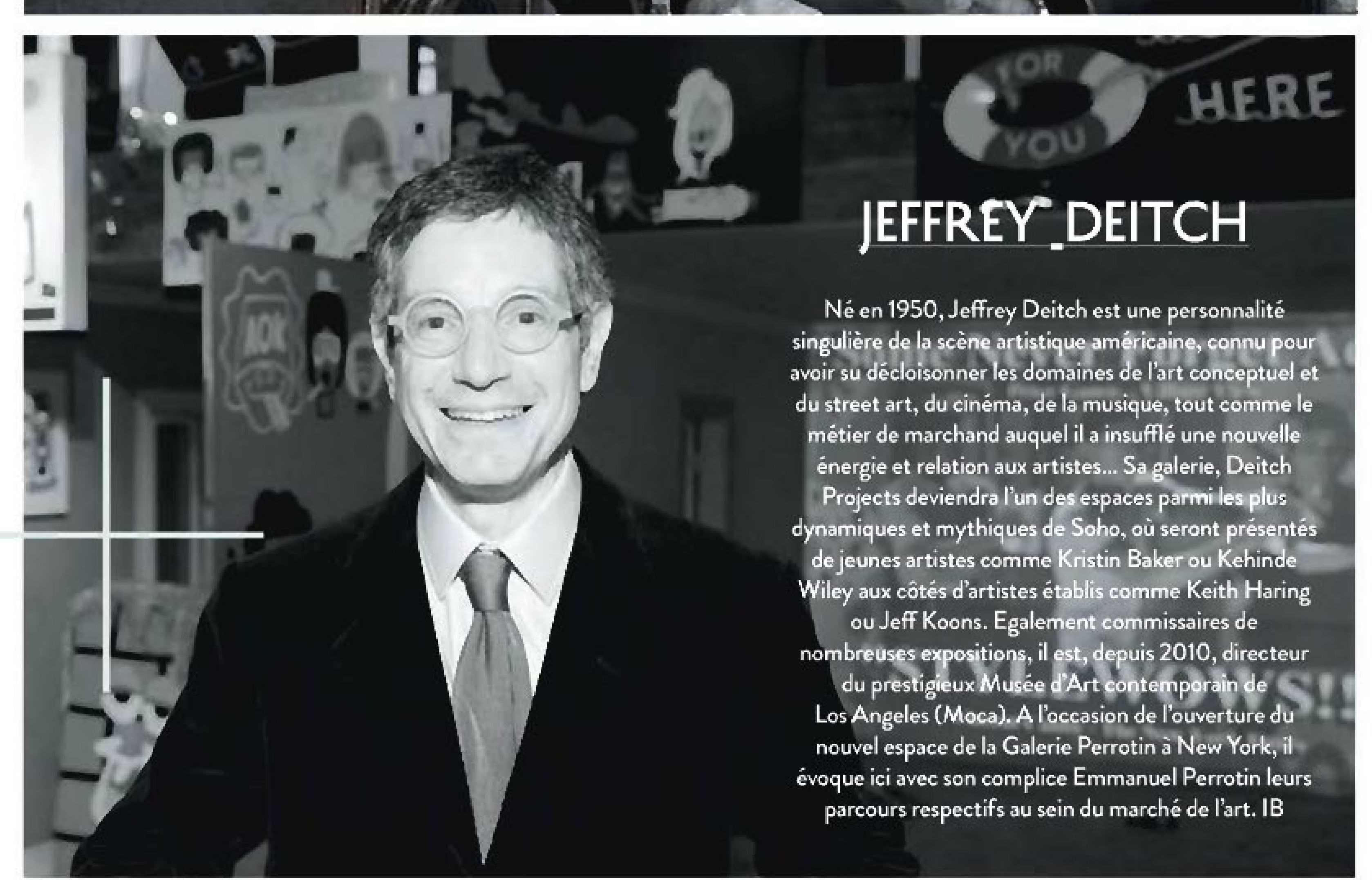
MICKALENE _THOMAS

Née en 1971, Mickalene Thomas vit et travaille à Brooklyn. Ses grandes toiles colorées, brillantes et musicales, peintes à l'acrylique et à la peinture-émail, semblent invoquer l'esprit des seventies américaines pour mieux introduire sa vision complexe d'artiste sur sa propre identité et ce que signifie être femme aux Etats-Unis et dans le monde aujourd'hui. Très référencé, son travail trouve ses sources dans de nombreux courants de l'histoire de l'art qu'elle a longtemps étudiée, de l'Hudson River School à Matisse, en passant par Manet et le genre classique du portrait. Sans jamais choisir entre peinture figurative et peinture abstraite, Mickalene Thomas se dit aussi héritière du pop art et inspirée par toute la pop culture contemporaine. Elle réalise pour *L'Officiel Art* une série mode exclusive et se confie autour d'un cocktail Proud Mary fait maison. AR

LES INVITÉS

KENNETH _ANGER

Kenneth Anger, né en 1927 à Santa Monica, en Californie, a la réputation sulfureuse d'un artiste complet (il est auteur, acteur et réalisateur de cinéma expérimental) ayant déjà vécu mille vies. Anger a dix ans lorsqu'il tourne son premier court métrage avec la caméra 16 mm familiale. En 1947, il se fait connaître avec son court métrage surréaliste *Fireworks*, qui lui vaudra à sa sortie de comparaître devant la Cour suprême de Californie pour obscénité. Mais la Cour l'acquitte : il s'agissait d'art, et non de pornographie. Et Anger de continuer : il déménage à Paris en 1950, y tourne *Rabbit's Moon* (1950), fréquente Jean Cocteau et la Cinémathèque d'Henri Langlois. En 1959, il publie en France *Hollywood Babylone*, livre sensationnaliste dans lequel il révèle les secrets d'Hollywood, inédit aux Etats-Unis jusqu'en 1965 où il rencontrera par la suite un grand succès. Son film *Scorpio Rising* (1963), mêlant à une iconographie christique des images de bikers rebelles et démoniaques, puis *Invocation of My Demon Brother* (1969) et *Lucifer Rising* (1981), achèvent d'asseoir sa renommée bien au-delà de l'underground. En conversation avec Loris Gréaud, ils parlent de Paris, d'art et de spiritualité. Vendu son âme au diable ? Qu'importe. Pour ce que l'on fait d'une âme. AR



JEFFREY _DEITCH

Né en 1950, Jeffrey Deitch est une personnalité singulière de la scène artistique américaine, connu pour avoir su décloisonner les domaines de l'art conceptuel et du street art, du cinéma, de la musique, tout comme le métier de marchand auquel il a insufflé une nouvelle énergie et relation aux artistes... Sa galerie, Deitch Projects deviendra l'un des espaces parmi les plus dynamiques et mythiques de Soho, où seront présentés de jeunes artistes comme Kristin Baker ou Kehinde Wiley aux côtés d'artistes établis comme Keith Haring ou Jeff Koons. Egalement commissaires de nombreuses expositions, il est, depuis 2010, directeur du prestigieux Musée d'Art contemporain de Los Angeles (Moca). A l'occasion de l'ouverture du nouvel espace de la Galerie Perrotin à New York, il évoque ici avec son complice Emmanuel Perrotin leurs parcours respectifs au sein du marché de l'art. IB

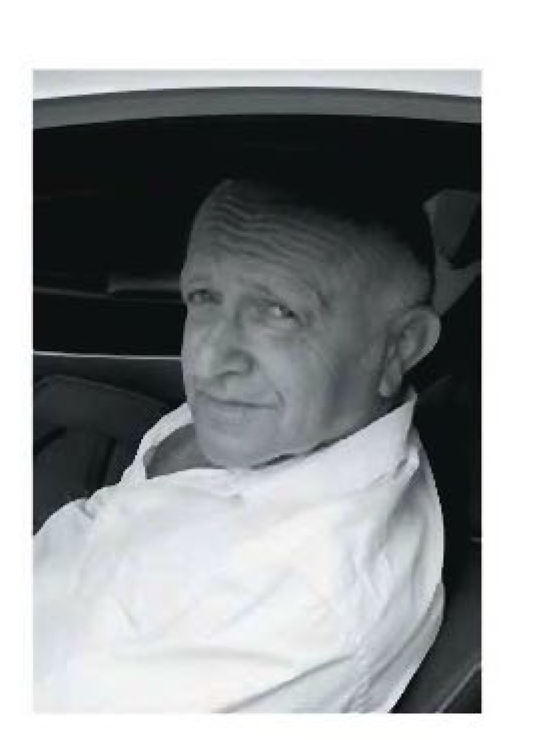
PHOTOS FAHD EL JAOUDI. STEFANIE KEENAN. EMMANUEL FONTANESI. GLORIA FRIEDMANN. JUERGEN TELLER.

AGNÈS _VARDA



Cinéaste majeure, Agnès Varda (née en 1928) incarne la figure féminine de la Nouvelle Vague. Evoluant entre art et cinéma, elle fut l'épouse et la complice de Jacques Demy, et la réalisatrice du très cinéphile *Cléo de 5 à 7* (1961). Son premier film, *La Pointe courte* (1954), réalisé avec les moyens du bord, est un véritable manifeste du cinéma expérimental qui se développera dans les années 1960 et l'introduit dans les cercles de l'underground américain. Formellement très libres, ses films se rangent alternativement dans la fiction ou le documentaire, et placent son œuvre à la frontière de l'art vidéo. En 1969, elle tourne à Hollywood *Lions Love* avec Shirley Clarke, la réalisatrice devenant actrice le temps d'une collaboration étroite et véritable mise en abyme. Pour *L'Officiel Art*, elle raconte cette expérience et dresse un portrait intime et subjectif. AR

BERTRAND _LAVIER



Bertrand Lavier (né en 1949) est un artiste du quotidien, du quotidien des objets, de celui des formes et de leurs appréciations. Depuis la fin des années 1970, il transcende les mécanismes de perception de l'œuvre d'art, en s'intéressant au propre langage de la peinture et de la sculpture. Il s'attache à dérouter les catégories artistiques et à en montrer leur caractère relatif, troublant les distinctions établies entre artisanat, savoir-faire, industrie et art. Du *Rouge Géranium par Duco et Ripolin* (1974), à la *Giuletta anéantie* (1993), en passant par ses sculptures Walt Disney Production, ou ses assemblages de réfrigérateurs sur coffres-forts, Bertrand Lavier a réalisé nombre d'œuvres emblématiques, issues de son observation attentive de la réalité et des dénominations que l'on peut attribuer aux objets. Cet artiste autodidacte, paysagiste de formation, est passé maître dans l'art du décalage, nous renvoyant à nos propres fonctionnements. Il livre à *L'Officiel Art* son "mur d'inspirations" où apparaît la célèbre Lotus de Colin Chapman, icône de Formule 1... IB

HANS ULRICH _OBRIST



Critique d'art, historien et commissaire d'expositions parmi les plus influents sur la scène internationale, Hans Ulrich Obrist (né en 1968 à Zurich, vit et travaille à Londres) a fondé le Musée Robert Walser en 1993, et a dirigé le programme "Migrateur" au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, où il a été commissaire pour l'art contemporain jusqu'en 2005. Il est aujourd'hui codirecteur des expositions et directeur des projets internationaux de la Serpentine Gallery à Londres. Depuis sa première exposition, "The Kitchen Show (World Soup)" en 1991, il a co-organisé plus de deux cent cinquante expositions à travers le monde. Hans Ulrich Obrist a publié de nombreux livres d'entretiens et a collaboré à plus de deux cents projets de livres. Il s'entretient dans ce numéro de *L'Officiel Art* avec l'architecte Jacques Herzog. WM

BARBARA BREITENFELLNER



Barbara Breitenfellner est née à Kufstein, en Autriche, en 1969. Ses installations et ses collages explorent la propension des images, auxquelles chacun est constamment exposé et surexposé, à créer du réel, allant jusqu'à influencer notre inconscient. Elle y reconstruit ses propres rêves, associant des objets du quotidien dans des agencements mentaux étranges et oniriques. Vivant et travaillant aujourd'hui à Berlin, elle a participé à la résidence d'artistes de la Cité des Arts de Paris et à son exposition collective, "Sleep Disorders" (2013). Elle a également bénéficié de nombreuses expositions individuelles en Allemagne et à l'étranger, parmi lesquelles "Fake Shooting" en 2012, à la Galerie Manzoni Schäper (Berlin), ou "Trauma" en 2011, au Confort Moderne à Poitiers. Elle réalise pour ce numéro de *L'Officiel Art* un collage à partir de pages d'anciens numéros de magazines des Editions Jalou. AR

AUTOBAN



Basé à Istanbul, le studio de design Autoban, créé en 2003, est né de la rencontre entre une architecte, Seyhan Ozdemir, et un designer, Sefer Caglar. Leur studio hybride dessine les espaces au lieu de les construire, et insuffle la créativité et l'expérimentation aux fondamentaux techniques de l'architecture. La renommée d'Autoban a dépassé les frontières de la Turquie (ils ont notamment été primés "Meilleurs jeunes designers" par le magazine Wallpaper en 2004) mais le studio reste indubitablement lié à Istanbul, où sont concentrés leurs principaux projets (logements étudiants dans différents quartier de la ville, intérieurs résidentiels chics dans le quartier des affaires et plusieurs restaurants...). Alors que nos yeux sont restés rivés sur Istanbul depuis le mois de mai et le début des manifestations, déclenchées par l'annonce de la démolition du parc Gezi, *L'Officiel Art* n'aurait pu trouver meilleur guide qu'un studio stambouliote pour lui faire découvrir sa ville dans un climat si particulier. AR

PHILLIPPE JOUSSE



Depuis plus de vingt-cinq ans, le galeriste parisien Philippe Jousse mène de front un travail de prospection et de reconnaissance de créateurs tels que Jean Prouvé, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Charlotte Perriand... autant de précurseurs du design de leur époque. Des révolutionnaires de la forme et de la matière dont il présente le mobilier, au côté de créations des années 1960-70 de François Arnal, Michel Boyer, Pierre Paulin, Maria Pergay, Roger Tallon... Jousse Entreprise défend également des artistes comme Atelier Van Lieshout, Richard Kern ou Superflue au sein de son espace dédié à l'art contemporain. En maître de maison, Philippe Jousse présente dans *L'Officiel Art* la Cité Bulles de Jean Maneval, projet utopique d'un architecte visionnaire. AR

PHOTOS GILLES BERQUET. SERGIO GHETTI. COURTESY JOUSSE ENTREPRISE/DR.

1.

Philippe Parreno

“Une exposition est un acte d’amour”

CARAMBOLAGES

28 Carambolages

50 Mécène **Institut culturel Bernard Magrez**

42 Agenda

52 Cocktail d’artiste **Mickalene Thomas**

LE MONDE À PARR



Le Britannique Martin Parr est connu pour son esthétique de l'absurde et de l'incongru, normal. Depuis plusieurs décennies, ce photographe de l'agence Magnum auréolé de nombreux prix, pose son objectif là où ça fait mal, mais pas trop… car, en parfait gentleman, il se gausse des situations, avec distance et toujours sans complaisance. Résultat, une pléiade d'images instantanées hautes en couleur : méchants virages au rouge suite à exposition non protégée, rictus de satisfaction du plongeur avant le saut théâtral, ravissants sandwiches aux… grains de sable, agitations d'enfants malvenues, *mater dolorosa* au bord de la crise de nerfs… les codes sociologiques de la *beach* passés au crible, entre tourisme de masse et jet-set en short… *Warning!* où que l'on s'exile, on n'échappe pas à la tête chercheuse de Sir Parr, qui a foulé le sable sous toutes les latitudes : Argentine, Brésil, Chine, Espagne, Italie, Lettonie, Japon, Etats-Unis, Mexique, Thaïlande et, *of course*, Grande-Bretagne.
Martin Parr, *Life's a Beach*, photos et texte Martin Parr, 124 p, 25 €, éd. Xavier Barral, www.exb.fr

JEFF KOONS & DOM PÉRIGNON

Une sculpture toute de chair, pareille à des grains de raisins contenus dans la main du vigneron, vénus antique aux formes débordantes, symbole d'offrande, de générosité… Inspirée par la Vénus de Willendorf, une figure du Paléolithique découverte en Autriche, cette œuvre conçue par Jeff Koons rappelle le savoir-faire historique de Dom Pérignon, non sans une certaine distance… particulièrement bienvenue dans l'univers des champagnes, parfois peu enclin au regard décalé. Un coffret Vénus à la teinte rose métallisé, doté d'un gainage intérieur en daim, accueille le Rosé Vintage 2003, chaque flacon arborant une étiquette reprenant les mêmes codes esthétiques. Cette pièce, réalisée en série limitée, rejoint celles de la série débutée en 2008 par l'artiste, explorant les formes et motifs de l'histoire de l'art. A noter, pour la fin d'année, le Dom Pérignon by Jeff Koons, composé de deux coffrets comportant en plus le Millésime 2004, sera également proposé.
Ballon Venus pour Dom Pérignon, disponible sur commande, www.domperignon.com





UNE HISTOIRE RIVE GAUCHE

Pour sa onzième édition, le Parcours Saint-Germain retrouve les endroits emblématiques de ce vibrant quartier parisien. L'art contemporain investit en effet une vingtaine de lieux choisis (cafés, boutiques, hôtels, lieux historiques) de cet épicentre de la vie culturelle, offrant une scène de choix à vingt artistes. Au programme des réjouissances, Louis Vuitton accueille une installation de Mihut Boscu, la librairie La Hune expose le travail de Youssef Nabil, dont la monographie (éd. Flammarion) sera dédicacée le soir du vernissage, le café des Deux Magots présente une série photographique de Sabine Pigalle, Linda Bujoli investit la boutique Wolford…
Parcours Saint-Germain-des-Près, du 17 au 27 octobre, www.parcoursaintgermain.com

COLLECTION PINAULT

Un ensemble important d'œuvres de la collection Pinault est présenté dans la salle gothique de la Conciergerie. Quelque 50 œuvres de 22 artistes ponctuent les 1 500 mètres carrés de cet espace, autour du thème de l'enfermement. Sun Yuan Peng Yu, Tetsumi Kudo, Bill Viola… illustrent cette captivante captivité.
"A triple tour", Conciergerie, du 21 octobre 2013 au 6 janvier 2014.

1. Martin Parr, *Life's A Beach*, Ocean Dome, Japon. 2. Laurent Chéhère, *Flying Houses*, *Gainsbourg*, 2012. 3. Jeff Koons avec son Ballon Venus pour Dom Pérignon.

PHOTOS MARTIN PARR / MAGNUM PHOTOS. COURTESY LAURENT CHÉHÈRE / GALERIE PARIS-BEIJING. RAPHAËL GIANELLI MERIANO.



1 PICASSO POUR 100 EUROS

Qui dit mieux ? S'offrir un Picasso à prix dérisoire tout en soutenant une association de sauvegarde de Tyr, voilà de quoi taquiner la fibre joueuse… En effet, telle est l'idée singulière de Péri Cochin (animatrice et productrice de télévision), qui a annoncé le principe de cette tombola géante durant la dernière édition du Pad à Paris. L'œuvre, *L'Homme au gibus*, dessin gouaché (1914) issu de la succession Picasso, a été offerte par un mécène étranger, et changera de main lors d'un tirage au sort effectué par Sotheby's. Certifiée par Maya, fille de Marie-Thérèse Walter, et Claude Ruiz-Picasso, fils de Françoise Gilot il est estimé entre 800000 et 1 million d'euros. A vos claviers ! seuls 50 000 billets sont en vente, tirage au sort le 18 décembre.
www.1picasso100euros.com



MARRAKECH EXPRESS

On connaît l'engouement de la ville rouge pour le 7e art, il faudra désormais compter avec un nouvel opus, le Marrakech Museum of Photography and Visual Arts. Avec l'objectif affirmé de rassembler des œuvres et travaux visuels (photographie en tête, mais aussi architecture, design, photojournalisme, mode, culture) ayant trait au Maroc, et plus largement au Maghreb, le lieu s'annonce innovant et prometteur. Dans l'attente de l'achèvement du bâtiment signé David Chipperfield, et posé dans les jardins de la Menara (XIIe siècle), le projet est abrité dans le Palais El Badii. Passerelle entre les différentes populations du pays et le monde international de l'art et de la culture, il se déploiera sur 6 000 mètres carrés abritant, outre des salles d'exposition, un théâtre, un café, et une librairie. Par ailleurs, un objectif de formation sera adossé à des dispositifs éducatifs, faisant de ce projet un lieu vivant de découverte et d'échanges.
MMP, Palais El Badii, Ksibet Nhas, près de la Place des Ferblantiers, Marrakech.



ART BASEL REÇOIT LE SOUTIEN D'AUDEMARS PIGUET

Implantée dans la vallée de la Joux depuis 1875, la griffe horlogère apporte son soutien à Art Basel, au titre de sponsor associé. Après Art Basel Hong Kong, Audemars Piguet s'est illustré par une prestigieuse soirée donnée lors de la dernière édition à Bâle, durant laquelle elle a scellé son engagement. Plus ancienne manufacture horlogère toujours détenue par la famille de ses fondateurs, elle conserve ainsi une indépendance qui lui permet de suivre sa propre voie. Pour cette première, tout concourt à augurer du mieux dans le cadre de ce partenariat à long terme, dont le prochain rendez-vous est fixé à Art Basel Miami Beach, du 5 au 8 décembre.
www.audemarspiguet.com

1. Pablo Picasso, *L'Homme au Gibus*, 1914. 2. Le futur bâtiment du Musée de la Photographie et des Arts visuels de Marrakech (MMP). 3. Stand Audemars Piguet à Art Basel Miami.

PHOTOS ©SUCCESSION PICASSO 2013 / ADAGP, PARIS 2013. SIR DAVID CHIPPERFIELD ARCHITECTS. DR.



BEIJING DESIGN WEEK

Pour sa quatrième édition, la semaine du design à Pékin s'impose comme l'un des grands rendez-vous culturels en Chine, avec une programmation ouverte à la scène internationale, qui mettra cette année à l'honneur la cité mythique de la discipline, Amsterdam.
L'un des événements phares de cette édition sera l'exposition "Digital Crystal" initiée par la Maison Swarovski qui, après une première étape au prestigieux Design Museum de Londres, présentera ici une sélection de designers chinois établis et parmi les plus prometteurs : les pièces de Arik Levy, Maarten Baas, rAndom International, ou Ron Arad côtoieront celles de Liu Feng, Shi Jianmin, Naihan Li, Song Tao… sur le thème de la vie et de la mémoire des objets à l'ère numérique.
Beijing Design Week, du 26 septembre au 3 octobre, www.bjdw.org,
Swarovski Digital Crystal, 751 D-Park, Pékin, www.brand.swarovski.com



JITISH KALLAT À PARIS

La galerie Daniel Templon accueille, pour sa première exposition en France, Jitish Kallat. L'artiste (né en 1974), figure du renouveau de l'art contemporain indien, fait appel à de nombreux médiums (photo, peinture, installation monumentale, vidéo), à travers un langage esthétique multiple, naviguant entre la notion d'individu et le concept de masse, intimement lié à Mumbai, sa ville de naissance et de résidence. Plus largement, Kallat développe son intérêt pour les importantes mutations sociologiques et économiques de l'Inde, entrée de plain-pied dans la mondialisation. Il investit les deux espaces de la galerie, et livre une certaine vision du quotidien, rythmé par des rituels : sommeil, rire, repas… Passés par le prisme d'associations métaphoriques, cette vision décalée, spirituelle, superpose les notions de temps, de réalité et de mythe. *"Mon œuvre s'apparente davantage à un travail de recherche, qui fait appel à de nombreuses références, chaque tableau nécessitant une bibliographie."* affirme-t-il.

"The Hour of the Day of the Month of the Season", jusqu'au 2 novembre, Galerie Daniel Templon, 30, rue Beaubourg, Paris 3ᵉ, T 01 42 72 14 10.

JOANA VASCONCELOS CHEZ GUCCI

Les œuvres de l'artiste portugaise Joana Vasconcelos trouvent leur source dans le contexte politique de la révolution des œillets (1974) et l'emprise de Salazar. En utilisant le quotidien comme toile fond, elle en extrait un matériau d'exploration (objets ménagers, cuillères en plastique ou emblèmes nationaux) qui, ainsi soumis à son esthétique, laissent affleurer différents niveaux de lecture. Cette superposition lui permet d'opérer une déconstruction des critères d'identification, tels que nationalité, catégorie sociale et genre. Vasconcelos explore ainsi l'identité de la femme, la place qui lui est laissée dans la société et le rôle qu'elle s'octroie. Elle n'hésite pas à inclure dans son travail des éléments de l'artisanat portugais,



tel que crochet, céramique, broderie, considérés comme sujets historiques. Le musée Gucci, inauguré en 2011, à l'occasion des 90 ans de la griffe, signe ici sa quatrième exposition depuis l'ouverture. Il dévoile trois œuvres représentatives, issues de la collection Pinault : *Cœur rouge indépendant* (2010), *Psycho* (2010) et *Lavaisier* (2011). *"J'aime repenser la tradition, lui donner une valeur contemporaine, jouer de la couleur pour faire réfléchir sur les minorités. Par exemple, les femmes contraintes d'exprimer leur créativité à travers les tâches domestiques ou le crochet"* explique l'artiste.
Gucci Museo, jusqu'au 15 décembre, 10, Piazza della Signoria, 50100 Florence, www.gucci.com

1. Hilda Helstrom, *The Monument* pour Swarovski. 2. Joana Vasconcelos, *Cœur rouge indépendant*, 2010. 3. Jitish Kallat, *Breath*, 2012, vidéo.

PHOTOS COURTESY OF DAVID LEVENE. COURTESY HAUNCH OF VENISON, LONDON. COURTESY GALERIE DANIEL TEMPLON, PARIS.

PHOTOS FENDI. ERNST MORITZ. BY-ENCORE.COM.



FENDI S'HABILLE EN MARIA PERGAY

La griffe italienne née à Rome en 1925 change d'adresse : elle quitte le 22, de l'avenue Montaigne pour investir 600 mètres carrés au numéro 51. Un florilège de luxueux matériaux égrènent bronze, pierre, cuir et velours, en jouant de modulations de textures, mat, brillant ; brut, raffiné. Les meubles signés Gio Ponti, Gabriella Crespi, ou encore Hervé Van Der Straeten instaurent une identité très personnelle, renforcée par une sculpture monumentale de Tony Cragg et des pièces de mobilier uniques et conçues sur mesure par Maria Pergay. Parmi elles, un paravent, des boiseries précieuses en acier, os et essences de bois exotiques et une table basse.
Fendi, 51, avenue Montaigne, Paris 8, www.fendi.com



À BON PORT

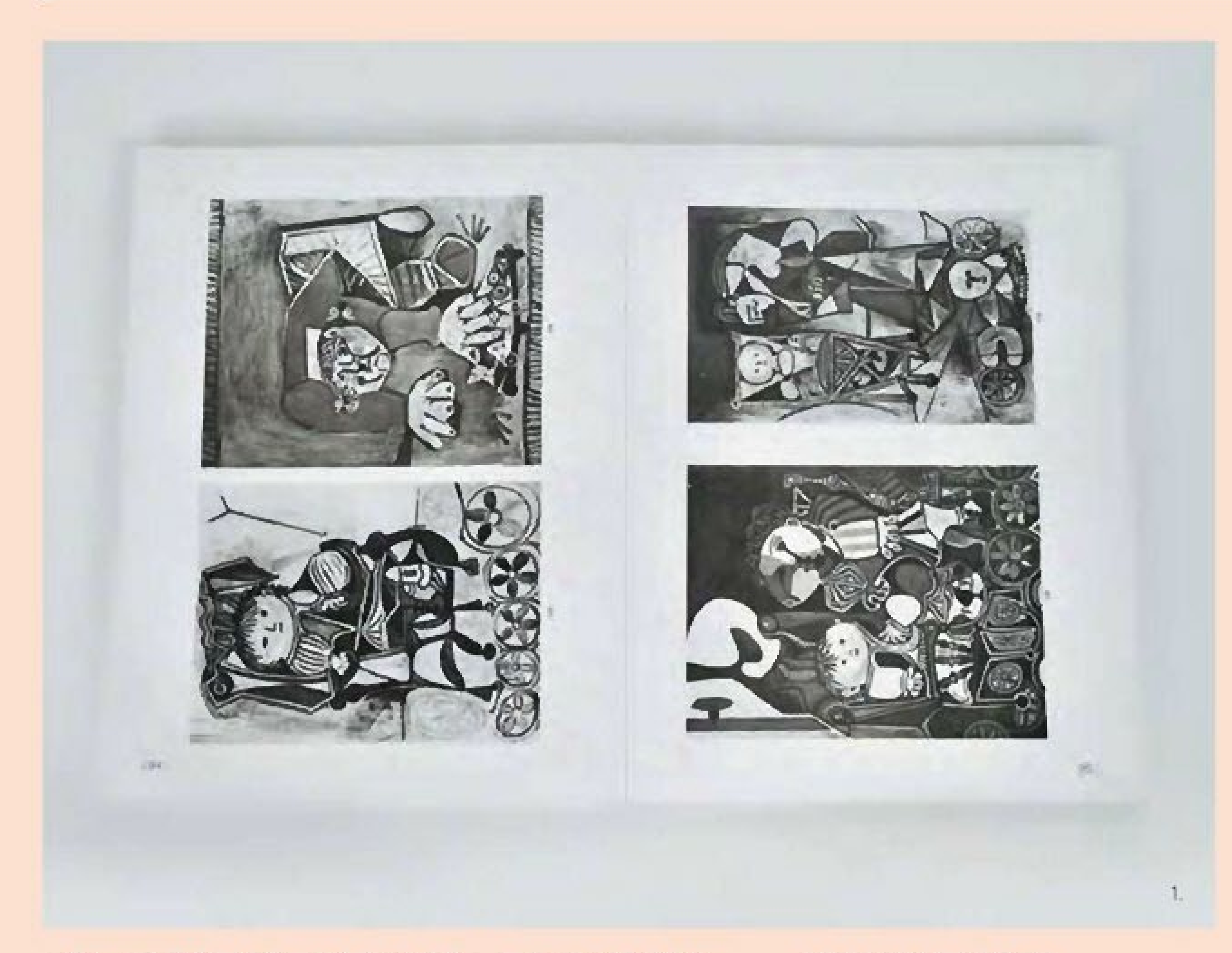
Si Rotterdam ne figure qu'en 11ᵉ position des plus grands ports mondiaux il est, en revanche, en pole position pour les initiatives artistiques. Le colosse européen reconduit, en effet, sa collaboration avec le Musée Boijmans Van Beuningen, en ouvrant son entrepôt d'assemblage des sous-marins à l'exposition "XXXL Painting". Trois artistes y prennent leurs quartiers dans les 5 000 mètres carrés d'architecture 1930 : Klaas Kloosterboer (1959) a fixé un rail au plafond et a suspendu diverses formes, résultat : l'association d'œuvres utilisant diverses techniques et d'images vidéo, offre une scène visuelle en changement constant. Chris Martin (1954), le "peintre sauvage", déploie son énergie de la couleur, s'interrogeant sur les frontières entre grandiose et insignifiant, il livre 18 œuvres existantes, associées à trois œuvres réalisées *in situ*. Enfin, Jim Shaw (1952), le "raconteur", peintre et dessinateur figuratif, présente ses peintures "backdrop", mises en scène à travers un excentrique labyrinthe, incitant le visiteur à reconsidérer la notion de réalité.
Port de Rotterdam, "Submarine Wharf, XXXL Painting", jusqu'au 29 septembre.
RDM-straat 1 NL, Rotterdam, Pays-Bas, www.submarinewharf.com



MAISONS SIGNATURE

Habiter une demeure signée, l'ambition de tout amateur d'architecture et d'art de vivre ! Un fantasme incarné par Christian Bourdais, qui a sollicité des calibres internationaux du ciseau et du fil à plomb pour imaginer des demeures posées dans l'environnement grandiose de Matarraña, une réserve naturelle de 40 hectares, située à deux heures au sud de Barcelone. Vendues sur plan, les résidences sont le fruit d'une carte blanche offerte, notamment, à Mauricio Pezo et Sofia von Ellrichshausen, Didier Faustino, Meredith et Sample (Mos), Sou Fujimoto, qui ont traduit de façon très personnelle, et avec pour seul contrainte une limite budgétaire, une vision nouvelle de la résidence secondaire. Les matériaux utilisés naviguent entre béton, verre et bois et expriment une liberté de ton exceptionnelle. Cette approche très novatrice devrait se décliner sur une dizaine de demeures, toutes dotées d'espaces naturels de 2,5 à 4 hectares. **www.solo-houses.com (commercialisation du programme assurée par Architecture de Collection www.architecturedecollection.fr).**

1. Mur sac Baguette, boutique Fendi, avenue Montaigne, Paris. 2. Jim Shaw. 3. Projet de maison Casa Faustino, par Didier Faustino.





CAHIERS D'OR - TOUT PICASSO EN 33 VOLUMES

En 1932, Cahiers d'Art publiait le premier volume du catalogue raisonné des œuvres de Picasso, un projet mené par Christian Zervos, fondateur, en 1926, de cette maison d'édition de livres d'artistes, et éditeur de la revue éponyme. Au fil des années, 33 volumes ont vu le jour (le dernier était publié en 1978, soit huit ans après la mort de Zervos), et 97 numéros de la revue. Après une cinquantaine d'années d'interruption, la maison reprend son souffle à l'initiative du collectionneur suédois Staffan Ahrenderg. La première publication (en octobre 2012) était consacrée à Elsworth Kelly, et un coffret collector mettait à l'honneur Calder (*Calder by Matter,* coffret métal de 6 photographies argentiques numérotées et limitées à 250, signé par Alexander Matter, fils du photographe, et Alexander S.C. Rower, petit-fils de l'artiste). Cette renaissance flamboyante s'accompagne d'un riche calendrier : la réédition des 33 volumes du catalogue Picasso, et l'ouverture d'un lieu d'exposition (Elsworth Kelly, à partir du 14 octobre) dévolu aux éditions limitées et aux tirages d'artiste exclusifs. **Librairie et galerie Cahiers d'art, 14, rue du Dragon Paris 6e, Editions Cahiers d'art, 15, rue du Dragon, revue disponible par abonnement (60 €) sur www.cahiersdart.fr.**

LA BONNE ÉTOILE DE MONTBLANC

Projet phare de l'engagement de Montblanc en faveur des arts, la Montblanc Cutting Edge Collection réunit depuis 2002 des œuvres d'artistes contemporains. Au-delà du programme imposé (chaque œuvre doit, pour entrer dans la collection, comporter l'étoile logo de la marque), c'est l'incarnation d'une certaine idée du luxe qu'il est proposé aux artistes de s'approprier, entre nostalgie d'un temps passé et plaisir d'esthète. D'ici à 2014, les peintres Pablo Alonso (Espagne), Yoonjoo Cho (Corée du Sud), Henrik Eiben (Allemagne) et Sharmistha Ray (Inde) intégreront la collection. Tous ont choisi de réinterpréter le motif de l'étoile pour l'intégrer à leur propre vocabulaire. La marque, qui récompense également depuis 1992 un mécène soutenant des projets ou des actions artistiques, a décerné cette année son Prix Montblanc de la Culture au galeriste Yvon Lambert. AR

www.montblanc.com

LE REGARDEUR REGARDÉ

Nathalie Guiot est journaliste, dotée d'un appétit certain pour l'art contemporain, elle collectionne des œuvres depuis plusieurs années. Ce particularisme l'a incitée à franchir la frontière pour explorer, dans son dernier ouvrage, ce territoire intime et parfois périlleux entre artiste et collectionneur. Délaissant l'aspect purement spéculatif des records enregistrés en salles de vente, Valérie Guiot éclaire un pan de cette relation complexe, faite d'affinités électives parfois ombrageuses, qui lient les collectionneurs aux artistes dont ils acquièrent les œuvres. Bertrand Lavier et Sylvie Winckler ; Luc Tuymans et Ake Skeppner ; Michelangelo Pistoletto et Giulana Setari… figurent ainsi dans cette odyssée très documentée.
Nathalie Guiot, *Conversations artistes et collectionneurs*, éd. Black Jack, 220 pages illustrées, parution le 15 octobre.

DESIGN SUR INTERNET

Lorsque l'on aime le design et que l'on est sensible à la notion de surprise, on adhère sans tarder au concept original imaginé par Bénédicte Colpin et Tomas Erel. Moyennant un abonnement mensuel à partir de 29 €, l'internaute reçoit chaque mois un objet inédit imaginé par un designer star. Au programme, Noé Duchaufour Lawrance, José Levy, Matali Crasset…

www.designerbox.com

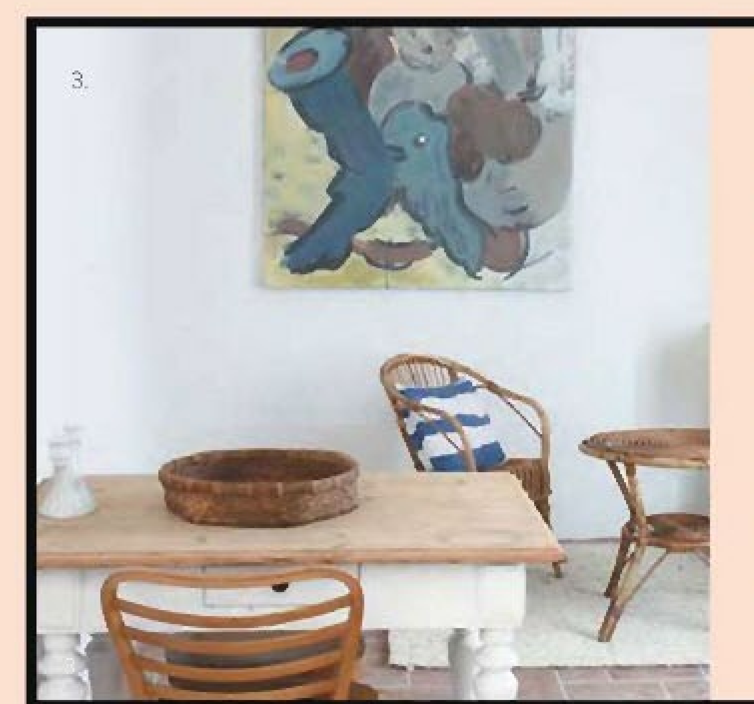
PHOTOS MONTBLANC, DR.

1. Catalogue Pablo Picasso Christian Zervos, en 33 volumes. 2. Pablo Alonso, *Montblanc Stern*, 2011.



TROUBLE CHINOIS

La galerie Perrotin célèbre ses 25 ans dans le cadre de Lille 3000, à cette occasion, la Gare de Saint-Sauveur accueille quatre installations monumentales du duo chinois Sun Yuan (né en 1972) et Peng Yu (né en 1974). Explorateurs impitoyables de la condition humaine, les deux artistes travaillent en collaboration depuis la fin des années 1990, adoptant une démarche hyperréaliste et sans concessions, où tous les matériaux, quels qu'ils soient, illustrent leur vision artistique. Graisse humaine, animaux vivants, servent leurs œuvres posées comme des défis aux systèmes de valeur, aux préjugés liés au conditionnement social ou encore aux relations ambiguës entre l'Orient et l'Occident. Poussant toujours les limites, avec un humour glaçant, dans des mises en scène inédites et troublantes ils nous invitent à plonger au plus profond de nos peurs. Le commissariat de cet événement est assuré par Jérôme Sans.
Lille 3000, "Sun Yuan Peng Yu, le coup du fantôme", du 11 octobre 2013 au 12 janvier 2014, Tripostal, Avenue Willy-Brandt, 59000 Lille, (à 2 min à pied des Gares Lille-Flandres et Lille-Europe).



SOUS LES CYPRÈS, L'ART

Entre Pise et Florence, parmi les oliviers et les cyprès toscans, posée au cœur de quelque 500 hectares, la propriété Villa Lena abrite des appartements (12) et maisons de vacances (3) ainsi que... quatre studios d'artistes, rassemblés via une fondation à but non lucratif. Son objet est d'accueillir des créateurs contemporains internationaux (artistes, musiciens, cinéastes...), qui bénéficient d'un environnement exceptionnel pour mener leur travail. Les liens avec les artisans locaux, tels que graveurs et tailleurs de pierre, est également favorisé, faisant de ce lieu un cercle d'échanges particulièrement fécond.
Villa Lena, www.villa-lena.it



AARON YOUNG ET ZILLI

La griffe d'habillement masculin (fondée en 1970) confirme son intérêt pour l'art contemporain. Sa nouvelle campagne met en scène Aaron Young, artiste-phare de la scène new-yorkaise, photographié par Peter Lindbergh. Par sa propension à tout tenter et à ne jamais accepter les limites, Young doté d'un cerveau "en perpétuelle ébullition", s'applique à une exploration tous azimuts et en totale liberté. Une personnalité, semble-t-il, en adéquation avec la vision de l'homme selon Zilli.
www.zilli.fr

SHANG XIA DÉBARQUE À PARIS

Déjà présente à Shanghai et à Pékin, la griffe Shang Xia, lancée en 2008 (détenue à 75 % par Hermès), ouvre une boutique à Paris, dessinée par l'architecte japonais Kengo Kuma. Sa fondatrice, Jiang Qiong-er, petite-fille de peintre, et ex-élève des Arts décoratifs à Paris, a souhaité *"créer un univers d'inspiration chinois, donner une deuxième vie à des savoir-faire artisanaux par le biais du design contemporain"*. Elle a ainsi sillonné le pays en quête de cet artisanat. *"Pendant de nombreuses décennies, la Chine a été coupée de cette tradition"*, précise-t-elle. Les manteaux en feutre de cachemire voisinent avec des meubles conçus dans du zitan, le bois impérial, de la maroquinerie mais également des services à thé en porcelaine fine, dite à la "coquille d'œuf". Autant de pièces porteuses d'une histoire d'exception.
Shang Xia, 8, rue de Sèvres, Paris 6, www.shang-xia.com

1. Sun Yuan & Peng Yu, 2009. 2. Aaron Young photographié par Peter Lindbergh pour Zilli. 3. Villa Lena.

PHOTOS COURTESY THE ARTISTS. PETER LINDBERGH. COURTESY OF VILLA LENA AND LIONEL BENSEMOUN.

ROCKING LONDON FRIEZE



A l'occasion de sa onzième édition, Frieze London amorce un coup d'accélérateur, avec la volonté d'accroître la visibilité des exposants (plus de 150). Initié en 2012, la section Focus consolide également sa présence et voit arriver un nouveau commissaire, Nicola Lees. Consacrée aux galeries jusqu'à dix ans d'existence, elle favorise les projets inédits, conçus spécifiquement pour Frieze. *"Je suis très enthousiasmée par cette deuxième édition, indique-t-elle, notre souhait est d'impliquer davantage le public avec un solide programme de performances."* Sept artistes ont ainsi répondu à une commande spécifique, parmi eux, Andreas Angelidakis. Il livre une structure architecturale originale qui, dans un esprit collaborationniste, accueille les œuvres des autres lauréats (Gerry Bibby, Rivane Neuenschwander, Ken Okiishi, Angelo Plessas, Lili Reynaud-Dewar, Josep Strau) et se fait la scène de performances quotidiennes pour cinq d'entre eux. Par ailleurs, en association avec la Biennale de Liverpool, Frieze London développe une performance musicale de l'Américaine Meredith Monk associée à Katie Geissinger (le 15 octobre, à la Cecil Sharp House).
Frieze London, du 17 au 20 octobre, Regent's Park, www.friezelondon.com.
Biennale de Liverpool, du 5 juillet au 30 octobre 2014, www.liverpoolbiennial.co.uk.



89, LA NOUVELLE RÉVOLUTION

Le talent n'a pas d'âge ! Tel est le credo de ce projet au long cours, initié par Simon Castets et Hans Ulrich Obrist, et adossé à une veille minutieuse relayée, notamment, par des commissaires et un partenariat avec le Park Avenue Armory de New York. Le propos en est clair, établir une cartographie internationale de la création des artistes nés en 1989 ou après. Année symbolique à différents égards, à commencer par la chute du mur de Berlin et l'avènement d'Internet : livres, périodiques, expositions… réunis autour d'un objectif unique, écouter la voix des (jeunes) acteurs les plus prometteurs de cette génération. Ce 89plus Marathon constitue la 8e édition de cette série créée par Hans Ulrich Obrist et qui, depuis 2007, convoque art, culture, science et technologie.
The 89plus Serpentine Gallery Marathon, 18-19 octobre, Serpentine Gallery, Kensington Gardens, London W2 3XA, 89plus.com

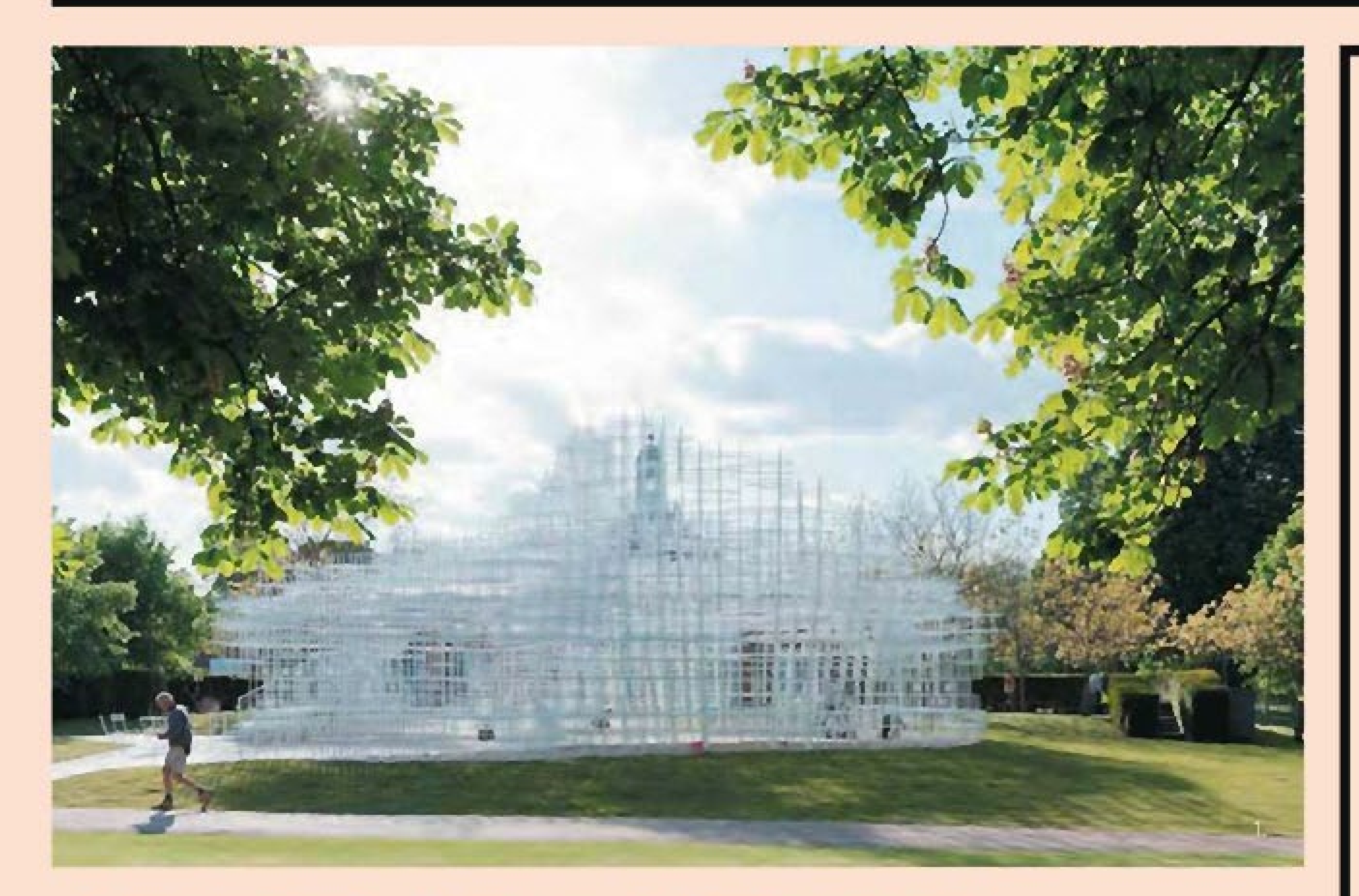


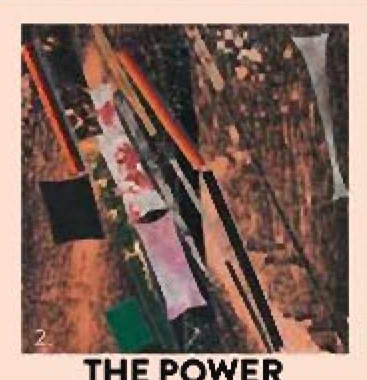
PAD ET LES GALERIES FRANÇAISES

Créé en 2007, le Pad London est consacré à l'art et au design, de 1860 à la période contemporaine. Ce vaste panorama, en permettant le développement de nombreuses esthétiques et supports, a bâti le succès de cet important rendez-vous de rentrée.
A l'occasion de cette 7e édition qui réunit soixante participants, plusieurs galeries françaises y prennent part pour la première fois. Parmi elles, la galerie parisienne Jean-François Cazeau (Stand C4), qui a choisi de réunir un ensemble d'œuvres de maîtres modernes et contemporains (Picasso, Fernand Léger, Joan Miro, Jean Dubuffet, Alberto et Diego Giacometti, André Masson…), ainsi qu'une sélection de sculptures et objets d'Asie centrale et du Sud-Est asiatique. Avec l'ambition d'inciter les collectionneurs à mélanger styles et époques, en recréant ce qui pourrait être un cabinet d'amateur éclairé.
Frieze, 16-20 octobre Berkeley Square, W1 www.pad-fairs.com
Galerie Jean-François Cazeau, 8 rue Sainte-Anastase Paris 3e, www.galeriejfcazeau.com

1. Andreas Angelidakis, *Hand House*, 2012. 2. Simon Castets et Hans Ulrich à Miami photographiés par Reno Lopez. 3. La galerie Cazeau, Paris.

PHOTOS COURTESY OF THE ARTIST AND THE BREEDER GALLERY (ATHENS, GREECE). RENO LOPEZ. JACQUES PÉPION.





THE POWER OF LOVE

La Mimi Foundation, créée par la collectionneuse Myriam Ullens, œuvre en faveur de la lutte contre le cancer, avec pour objectif de développer la création de centres apportant une aide psychologique et esthétique aux personnes atteintes de la maladie. Orchestrée par Sotheby's afin de recueillir des fonds destinés à soutenir cette cause, et accompagnée par Jérôme Sans, une importante vente aux enchères se tiendra à Londres durant la foire Frieze, réunissant des œuvres majeures d'une quarantaine d'artistes internationaux dont Andreas Gursky, Mona Hatoum, Liu Xiaodong, Zhan Wang, Sterling Ruby, Xavier Veilhan ou Michelangelo Pistoletto… participant ainsi à une même prise de conscience.

"The Power of Love", Sotheby's, Londres, exposition des œuvres du 12 au 17 octobre, vente les 16 et 18 octobre, www.mimi-foundation.org, www.sothebys.com.

ARCHI ORGANIQUE

Après AiWeiwei (en collaboration avec Herzog et de Meuron), la Serpentine Gallery a confié sa commande architecturale annuelle à Sou Fujimoto. A 41 ans, l'architecte japonais est le plus jeune créateur à s'être attelé à la tâche : pour cette treizième édition, il propose une structure pareille à une dentelle de nuage, qui évoque à la fois le treillage et le tartan. *"J'ai voulu créer un élément situé entre architecture et nature, affirme le créateur, quelque chose qui soit de l'ordre du commencement primitif de l'édifice."* Une structure d'acier constitue la matrice de cet édifice éphémère, d'où s'échappent un mikado géométrique multidirectionnel. A la fois robuste comme un arbre aux racines profondes, et aérienne comme un nuage, cette architecture poétique scrute la frontière entre la nature et l'artifice. Fujimoto est le troisième architecte japonais à accepter l'invitation de la Serpentine Gallery, après Toyo Ito en 2002 et Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa (Sanaa) en 2009.
Serpentine Gallery, Kensington Gardens, Londres W2 3XA, www.serpentinegallery.org



RIVER MOVIE

Sur plus de 50 km, la Saône – qui traverse la ville de Lyon et ses environs – voit se réinventer ses rives avec l'exceptionnel programme de réaménagement urbain "River Movie", dans lequel douze artistes internationaux ont réalisé des œuvres spécifiques et permanentes, en associant harmonieusement patrimoine, urbanisme et art contemporain. Aux manettes de cette ambitieuse proposition, le tandem Jérôme Sans pour la direction artistique et Arter pour la production. Cette odyssée a élu comme fil d'Ariane les installations de Tadashi Kawamata, dont les structures de bois brut épousent l'urbain, trame autour de laquelle tout peut s'inscrire. Au long de ce cheminement, vingt et une œuvres inédites, offrant chacune un voyage dans le voyage, ouvrant des expériences et des horizons de réflexion à ciel ouvert. Elmgreen & Dragset, Didier Faustino, Meschac Gaba, Tadashi Kawamata, Lang/Baumann, Le Gentil Garçon, Jean-Michel Othoniel, Pablo Reinoso, Erik Samakh et Pascale Marthine Tayou participent ainsi à la naissance d'une expérience de vie, d'art de vivre nouvelle, dont la première étape est dévoilée cet automne.
www.lesrivesdesaone.com

1. Le pavillon de la Serpentine par Sou Fujimoto. 2. Sterling Ruby, *BC 4442*, 2013. 3. Lang/Baumann, *Beautiful Steps #7*, 2013.

PHOTOS IWAN BAAN©SOU FUJIMOTO ARCHITECTS. PHOTO ROBERT WEDEMEYER, LOS ANGELES/ COURTESY THE ARTIST/XAVIER HUFKENS GALLERY. GUILLAUME BRUGE.



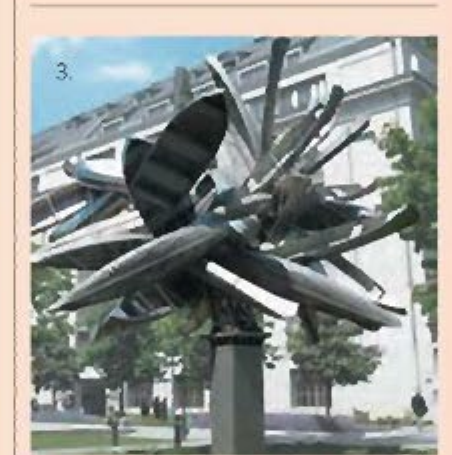


ILLY ET LA SCÈNE ITALIENNE

L'artiste hondurien Adan Vallecillo (né en 1977) a remporté une résidence de trois mois à la Fondation Bevilacqua La Masa, proche de Venise, (du 10 septembre au 10 décembre), par le biais du programme illy SustainArt, dont le but est de favoriser le dialogue entre les jeunes artistes et les commissaires d'exposition. Le jury était présidé, notamment, par Michelangelo Pistoletto (qui a signé la nouvelle tasse illy Art Collection), et Carlo Bach, directeur artistique d'illycaffè.
www.illysustainart.org

ZAHA HADID SUBLIME LE PIED DES FEMMES

Rem D. Koolhaas est architecte (son homonyme célèbre n'est autre que son oncle) mais exerce ses talents dans la mode. En collaboration avec l'architecte-star Zaha Hadid, il crée pour sa marque United Nude (fondée en 2003) la spectaculaire Nova Shoe, à l'image de son architecture.
Comment a débuté cette collaboration ?
J'ai rencontré Zaha Hadid il y a quelques années à Hong Kong. La sachant grande amatrice de talons hauts, je lui en avais offert une paire. Lorsque nous avons décidé de travailler ensemble, à l'ouverture de ma boutique United Nude à Londres, j'imaginais déjà une paire de talons redessinant la silhouette, véritable sculpture sur pied. Le design retenu fut finalement si novateur qu'il fallut pour le réaliser utiliser une technologie numérique de pointe.
Pensez-vous que les architectes aient un œil particulier pour la mode ?
Oui. Il est parfois bon que des artistes étrangers au monde de la mode y fasse intrusion, car ils la poussent à se réinventer. Les créateurs de mode s'inscrivent dans des cycles et ont tendance à revisiter des idées, alors que les architectes cherchent toujours à repousser les limites. Ils sont doués pour l'innovation grâce à leur attitude vis-à-vis du futur : loin d'en avoir peur, ils l'attendent avec impatience. AR
Edition limitée (cent modèles dans chacune des quatre couleurs) disponible à l'Eclaireur, 40, rue de Sévigné, Paris 3, www.unitednude.com ; www.leclaireur.com

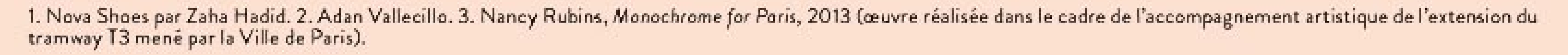


PARIS BRILLE-T-IL ?

Posée sur la place Vidal-Naquet, aux abords du parcours du tramway parisien, une structure monumentale de plus de 10 mètres, sorte de bouquet métallique monochrome, appelle le regard. Une soixantaine de barques, canoës, kayaks fusent de toutes parts, en un feu d'artifice esthétique, comme en étape de transfiguration. L'œuvre de Nancy Rubins reprend le questionnement récurrent de cette artiste américaine, qui n'a de cesse d'explorer la nature des techniques, s'intéressant à la forme plus qu'à la fonction de l'objet, auquel elle offre un nouveau destin.
Place Vidal-Naquet, Paris 13e.

RADIOOOOOOO STAR

On connaît la verve créatrice décalée des Kolkoz... fidèles à leurs centres d'intérêt multiples, qui les ramènent toujours à... la musique, ils ont mis au point une sacré *"machine à voyager dans le temps et dans l'espace"*, en étroite collaboration avec les cinq Dj's auteurs de l'identité musicale du Baron. Le principe en est limpide : une planisphère, un curseur, un index vif pour opérer sa sélection et voilà l'auditeur propulsé face à un choix aussi long qu'une splendide journée d'été en bonne compagnie... *what else?* un smartphone, une tablette ou un ordinateur branché, et en avant la musique ! *La vie en rose*, *Tainted love*, ou encore *Douce France*, version Rachid Taha. Tout cela en amorce d'un voyage qui transporte de 1900 à 2012 *everywhere in the world* ! Une initiative d'autant plus riche que Radiooooo est appelé à devenir le premier site collaboratif de musique en ligne. **www.radiooooooo.com**



1. Nova Shoes par Zaha Hadid. 2. Adan Vallecillo. 3. Nancy Rubins, *Monochrome for Paris*, 2013 (œuvre réalisée dans le cadre de l'accompagnement artistique de l'extension du tramway T3 mené par la Ville de Paris).

PHOTOS JÉRÔME DOMINÉ. DAVID-FLORES HORA. ARTER.

AG-
-EN
DA

FRANCE

DEIMANTAS NARKEVICIUS : DA CAPO DEIMANTAS NARKEVICIUS
à partir du 13 octobre
Magasin, Centre national d'Art contemporain
8, esplanade Andry-Farcy
Site Bouchayer-Viallet,
38028 Grenoble
www.magasin-cnac.org

DANIEL BUREN À ISTRES
jusqu'au 31 décembre
Dans le cadre du projet Marseille-Provence 2013, la ville d'Istres confie plusieurs lieux de son centre-ville à Daniel Buren.
13800, Istres
www.istres.fr

FABIENNE VERDIER : AU CŒUR DE LA LIGNE
du 21 septembre
au 2 novembre
Galerie Jaeger Bucher,
5 & 7, rue de Saintonge, Paris 3
www.galeriejaegerbucher.com

AFTER : LE RETOUR DU MODERNISME
jusqu'au 12 octobre
JMG Galerie
79, rue du Temple, Paris 3
www.jgmgalerie.com

YAN PEI-MING : HELP!
du 21 octobre au 23 novembre
Galerie Thaddaeus Ropac
7, rue Debelleyme, Paris 3
www.ropac.net



Yan Pei-Ming, *Help*, 2011.

ERWIN BLUMENFELD, NATACHA NISIC. ECHO
du 15 octobre 2013
au 26 janvier 2014
Jeu de Paume
1, place de la Concorde, Paris 8
www.jeudepaume.org

THÉÂTRE DU MONDE (COMMISSARIAT DE JEAN-HUBERT MARTIN)
du 19 octobre 2013
au 12 janvier 2014
Maison Rouge
10, boulevard de la Bastille, Paris 12
www.lamaisonrouge.org

Andres Serrano, *The Morgue*, 1992.
Jannis Kounellis, *Untitled*, 2012.

DECORUM : TAPIS ET TAPISSERIES D'ARTISTES
du 11 octobre 2013
au 9 février 2014 ;
SERGE POLIAKOFF : LE RÊVE DES FORMES
du 18 octobre 2013
au 23 février 2014 ;
ZENG FANZHI,
du 18 octobre 2013
au 16 février 2014
Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 11, avenue du Président-Wilson, Paris 16
www.mam.paris.fr

PHOTOS ANDRÉ MORIN/© YAN PEI-MING, ADAGP, PARIS 2013/COURTESY GALERIE THADDAEUS ROPAC, PARIS/SALZBURG. MONA/RÉMI CHAUVIN/COURTESY MONA MUSEUM OF OLD AND NEW ART, HOBART, TASMANIA, AUSTRALIA.

COLLECTION PRIVÉE © ZENG FANZHI STUDIO. COLLECTION FRAC BOURGOGNE/© FRAC BOURGOGNE/COURTESY L'ARTISTE & IN SITU/FABIENNE LECLERC, PARIS. HUET/TUTTI/MICHAEL FUCHS GALERIE.



Zeng Fanzhi, *Bacon and Meat*, 2008.

RYAN GANDER: MAKE EVERY SHOW LIKE IT S YOUR LAST
Du 19 septembre au 17 novembre
Le Plateau, Place Hannah-Arendt
Angle de la rue des Alouettes et de la rue Carducci, Paris 19
www.fracidf-leplateau.com

RENAUD AUGUSTE-DORMEUIL : INCLUDE ME OUT
du 26 octobre 2013
au 19 janvier 2014
Mac/Val
Place de la Libération,
94400 Vitry-sur-Seine
www.macval.fr



Renaud Auguste-Dormeuil, *Contre-Projet Panopticon*, 2001.

16e BIENNALE INTERNATIONALE DE LA GRAVURE DE SARCELLES
du 23 novembre au 8 décembre
Ecole d'Art Janine-Haddad,
5, route de Garges
95200 Sarcelles
www.sarcelles.fr

CHAPELLE VIDÉO : PROGRAMME D'EXPOSITION D'ART VIDÉO
du 13 septembre au 28 octobre
Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis
22, bis rue Gabriel-Péri
93200 Saint-Denis
www.musee-saint-denis.fr

RENDEZ-VOUS 2013 : JEUNE CRÉATION INTERNATIONALE
jusqu'au 10 novembre
Institut d'Art contemporain
Lyon-Villeurbanne
11, rue Docteur Dolard,
69100 Villeurbanne
i-ac.eu/fr

EUROPE

THE UNANSWERED QUESTION. ISEKELE 2,
jusqu'au 3 novembre ;
ALEJANDRO CESARCO
jusqu'au 1er novembre
Neuer Berliner Kunstverei
Chausseestr. 128
Berlin, Allemagne
www.nbk.org

SANTIAGO SIERRA
jusqu'au 12 janvier
Deichtorhallen Hamburg : Startseite
Deichtorstraße 1-2
Hambourg, Allemagne
www.deichtorhallen.de

ODA JAUNE: BEYOND EDEN
du 1er novembre au 21 décembre
Michael Fuchs Galerie
Auguststr. 11-13
Berlin, Allemagne
www.michaelfuchsgalerie.com



Oda Jaune, *Rue du paradis*, 2013.

KEILRAHMEN
du 18 septembre
au 10 novembre
Dans le cadre de Painting Forever ! Expositions individuelles et collectives à la Berlinische Galerie, Deutsche Bank Kunsthalle, KW et Neue Nationalgalerie, ouverture pendant la Berlin Art Week
Kunst-Werke Berlin
Auguststraße 69
Berlin, Allemagne
www.kw-berlin.de

READING ANDY WARHOL
du 18 septembre 2013
au 12 janvier 2014
Museum Brandhorst
Theresienstraße 35
Munich, Allemagne
www.museum-brandhorst.de

JORDAN WOLFSON RACHEL HARRISON
jusqu'au 6 janvier 2014
JAVIER TÉLLEZ, COLLECTION IT S WALLS, FLOORS, CEILING AND WINDOWS, RICHARD VENLET,
du 12 octobre 2013
au 26 janvier 2014
Smak
Citadelpark Gand, Belgique
www.smak.be

ARCTIC
à partir de septembre
Les imaginaires occidentaux de l'Arctique et du Pôle Nord depuis deux siècles.
Louisiana Museum of Modern Art
Strandvej, 13 Humlebæk,
Danemark
www.louisiana.dk

ROMAN ONDAK
du 19 septembre 2013
au 23 février 2014
MARIA LOBODA
du 25 septembre 2013
au 6 janvier 2014
ALEJANDRA RIERA : POÉTIQUE(S) DE L'INACHÈVEMENT
du 25 septembre 2013
au 6 janvier 2014
GABRIEL ACEVEDO VELARDE
du 25 septembre 2013
au 6 janvier 2014

Museo Reina Sofia
Calle de Santa Isabel 52
Madrid, Espagne
www.museoreinasofia.es

JAN FABRE. STIGMATA (COMMISSARIAT DE GERMANO CELANT)
du 16 octobre 2013
au 23 février 2014
Maxxi : Musée national des arts du XXIe siècle
Via Guido Reni 4, Roma
www.fondazionemaxxi.it

RAGNAR KJARTANSSON : THE VISITORS
de septembre à décembre ;
DIETER ROTH BJÖRN ROTH : ISLANDS
d'octobre 2013 à janvier 2014
Fondazione HangarBicocca
Via Chiese 2, Milan, Italie
www.hangarbicocca.org


Hangar Bicocca, Milan.

LAWRENCE WEINER: WRITTEN ON THE WIND
du 21 septembre 2013
au 5 janvier 2014 ;
Stedelijk Museum
Museumplein 10
Amsterdam, Pays-Bas
www.stedelijk.nl

SANTIAGO SIERRA, THE DESTROYED WORD
du 14 septembre
au 10 novembre
PHILIP-LORCA DICORCIA
du 5 octobre 2013
au 19 janvier 2014
Museum De Pont
Wilhelminapark 1
Tilburg, Pays-Bas
www.depont.nl


Philip-Lorca diCorcia, *Juliet Ms. Muse*, 2004.

IMAGINE BRAZIL (COMMISSARIAT DE GUNNAR B. KVARAN, HANS ULRICH OBRIST ET THIERRY RASPAIL)
du 12 octobre 2013
au 22 février 2014
Astrup Fearnley Museet
Strandpromenaden 2
Oslo, Norvège
www.afmuseet.no


Rodrigo Matheus, *Trans Ocean*, 2012.

MIRA SCHENDEL
du 26 septembre 2013
au 19 janvier 2014
Tate Modern
Bankside
Londres SE1 9TG
Royaume-Uni
www.tate.org.uk

SARAH LUCAS
du 2 octobre au 15 décembre
Whitechapel Gallery
77-82 Whitechapel High Street
Londres, Royaume-Uni
www.whitechapelgallery.org


Sarah Lucas, *Nice Tits*, 2011.

PIET MONDRIAN – BARNETT NEWMAN – DAN FLAVIN
jusqu'au 19 janvier 2014
EVERYTIME YOU THINK OF ME, I DIE, A LITTLE : LE MEMENTO MORI D'ANDY WARHOL ET DOUGLAS GORDON
du 28 septembre 2013
au 9 février 2014
Kunstmuseum Basel
Sankt Alban-Graben
Bâle, Suisse
www.kunstmuseumbasel.ch

LONNIE VAN BRUMMELEN/ SIEBREN DE HAAN
jusqu'au 10 novembre
EDVARD MUNCH : LES ESTAMPES 1894-1944
du 4 octobre 2013 au 12 janvier 2014
Kunsthaus Zürich :
Musée d'Art moderne de Zürich
Heimplatz 1, Zürich, Suisse
www.kunsthaus.ch

WADE GUYTON
jusqu'au 10 novembre
Kunsthalle Zürich
Limmatstrasse 270
Zürich, Suisse
www.kunsthallezurich.ch

PHOTOS COURTESY THE ARTIST AND DAVID ZWIRNER, NEW YORK/LONDON. © SARAH LUCAS/COURTESY SADIE COLES HQ, LONDON. COLLECTION OF LEA WEINGARTEN. DR

MONDE

CRAIG WALSH : EMBEDDED
jusqu'au 24 novembre

WAR IS OVER ! (IF YOU WANT IT) : YOKO ONO
du 15 novembre 2013
au 23 février 2014
Museum of Contemporary Art
140 George Street
Sydney, Australie
www.mca.com.au



Craig Walsh, *In Country-Tootsie Daniels*, 2012.

TARYN SIMON: A LIVING MAN DECLARED DEAD AND OTHER CHAPTERS I-XVIII,
jusqu'au 3 novembre ;

WANG KEPING
jusqu'au au 3 novembre
Ucca
798 Art District
4 Jiuxianqiao Lu, Chaoyang District
Pékin, Chine
ucca.org.cn

GHAZEL: FAMILY TREE (EXPOSITION INDIVIDUELLE)
jusqu'au 10 novembre
Carbon 12
Unit D37, Alserkal Avenue,
Street 8, Al Quoz 1,
Dubai, Emirats arabes unis
www.carbon12dubai.com

EXPO CHICAGO, THE INTERNATIONAL EXPOSITION OF CONTEMPORARY AND MODERN ART
Navy Pier's Festival Hall,
du 19 au 22 septembre
Chicago, IL, Etats-Unis
www.expochicago.com

PERFORMA 13 : BIENNALE DE LA PERFORMANCE DE NEW YORK
du 1er au 24 novembre
Dans 40 lieux de la ville,
New York, NY, Etats-Unis
performa-arts.org

PRÉSENTATION DU BREAD AND PUPPET THEATRE (FONDÉ PAR PETER SCHUMANN) ; PEDRO REYES : PERFORMANCE ET SCULPTURE QUEENS INTERNATIONAL : 6E BIENNALE DE LA PERFORMANCE
A partir d'octobre, à l'occasion de la réouverture après extension du Queens Museum,
New York Ave., Flushing Meadows Corona Park Queens,
New York, NY, États-Unis
www.queensmuseum.org

ROBERT INDIANA : BEYOND LOVE,
du 26 septembre 2013
au 23 janvier 2014
Whitney Museum of Arts
945 Madison Avenue
New York, NY, Etats-Unis
whitney.org

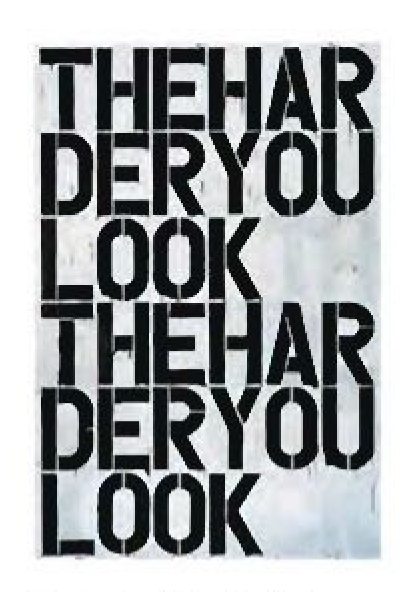
DOROTHEA ROCKBURNE: DRAWING WHICH MAKES ITSELF
du 21 septembre 2013
au 20 janvier 2014
Museum of Modern Art/Moma
11 West 53 Street
New York, NY, Etats-Unis
www.moma.org



Dorothea Rockburne, *Neighborhood*, 1973.

ROBERT MOTHERWELL: EARLY COLLAGES
du 27 septembre 2013
au 5 janvier 2014

CHRISTOPHER WOOL
du 25 octobre 2013
au 22 janvier 2014
Guggenheim Museum New York
1071 5th Avenue
New York, NY, Etats-Unis
www.guggenheim.org



Christopher Wool, *Untitled*, 2000.

GIUSEPPE PENONE À MADISON SQUARE PARK,
du 26 septembre au 9 février 2014
23 Madison Ave.,
New York, NY, Etats-Unis
www.madisonsquarepark.org

MAM PROJECT 019: EMRE HÜNER
du 21 septembre 2013
au 13 janvier 2014
Mori Art Museum
Roppongi Hills Mori Tower (53F)
6-10-1 Roppongi, Minato-Ku
Tokyo, Japon
www.mori.art.museum

UN ARTISTE AU CHÂTEAU

UNE DISCUSSION ENTRE **CLAIRE ADELFANG** ET **ASHOK ADICÉAM**

En 2011, sous l'impulsion du collectionneur **Bernard Magrez,** un institut a ouvert à son nom dans la ville de Bordeaux. Une partie de sa collection y accompagne des expositions temporaires ou conférences organisées sous la direction du commissaire artistique Ashok Adicéam. Un programme de résidences accueille également à demeure des artistes. Claire Adelfang a été l'un deux et s'entretient avec Ashok Adicéam, montrant comment cette immersion peut influencer la pratique et la réflexion d'un plasticien ou vice-versa… **Propos recueillis par Marie Maertens**

ASHOK ADICÉAM

Quand Bernard Magrez a lancé cette initiative de mécénat artistique en 2010, il voulait créer une sorte de Villa Médicis, adaptée bien entendu au Château Labottière et au budget dont il disposait. Lui qui a connu Bernard Buffet à la fin de sa vie, est très attentif au fait que les artistes, pour mener leurs recherches, ont besoin de moyens, de temps, d'un écrin et d'un refuge pour travailler. Dans votre travail, Claire, nous avons été sensibles aux thématiques du paysage et de la nature (qui sont d'ailleurs assez présentes dans la collection) et dans lesquelles nous avons comme décelé une sorte de contemplation mystique… J'ai aussi été touché par le souci de la forme qui va jusqu'à une maîtrise parfaite du cadrage et de l'exécution des photographies. Comment avez-vous, de votre côté, appréhendé cette résidence ?

CLAIRE ADELFANG

Vous m'avez parlé de ce programme de résidence après avoir visité mon atelier parisien et cela m'a semblé assez inédit en France. Souvent les résidences proposées sont succinctes or, ici, la collaboration se construit en plusieurs temps. Avant que je n'arrive, j'ai notamment bénéficié d'une présentation monographique dans le pavillon-galerie de l'Institut pendant l'exposition "La Belle et la Bête, Regards croisés sur la Beauté". Il s'agissait d'une série de sept photographies et de deux vidéos sur le thème de l'eau sous ses multiples aspects. J'ai ensuite poursuivi, dans le cadre de la résidence, le travail sur la vidéo (*L'allégorie de la fortune*, qui était présentée lors de la dernière exposition "Rêves de Venise"). Quel est votre ressenti par rapport à cette exigence qu'il peut y avoir dans mes photographies ? La maîtrise en photographie se montre-t-elle visible dans les vidéos ?

C'est une bonne question, car je pense que votre approche en vidéo se traduit dans des thématiques identiques, gouvernées par la même nécessité, mais le support change, tout comme la manière de l'aborder. Autant dans la photographie, on sent une maîtrise parfois jusqu'au-boutiste de la forme, autant dans la vidéo, il me semble y avoir de l'aléatoire, voire un laisser-aller assumé. Après le choix du sujet, une certaine inspiration non totalement déterminée provient de la réception de l'image en mouvement.

En effet, dans le travail de vidéo, je commence par une vraie observation d'un lieu, suivie d'une sorte de mise à l'écart. Je tâtonne, je zoome, je dézoome, comme si j'avais besoin de m'approprier et d'apprivoiser l'espace, alors que la photographie revêt une immédiateté dans laquelle la maîtrise du cadrage est faite au moment de la prise de vue. C'est une décision tranchée, à l'inverse du travail de vidéo qui témoigne de cette recherche aléatoire et d'un questionnement qui octroie peut-être davantage de surprises et de lâcher-prise. Pendant ma résidence, vous m'avez fait part de ce projet d'exposition sur Venise, Ashok, et j'y suis allée en ayant l'impression de relever une sorte de défi, tant la Sérénissime a déjà été filmée, photographiée et peinte. Le défi était d'autant plus appuyé par cette demande, même si cela n'était pas une commande spécifique…

J'envisage ce programme de résidence comme un dialogue, donc on ne peut pas parler de commande au sens autoritaire du terme, mais davantage d'une composition ou d'une intégration à une recherche curatoriale. Recevoir des artistes nous donne de plus en plus envie de travailler avec eux de manière fidèle. Vous vous souvenez Claire, que Bernard Magrez a ressenti le lien avec ses châteaux quand il a découvert vos images. Votre approche de l'architecture et de la nature le renvoyait à l'histoire de ces lieux et sa première réaction était de vous proposer un travail autour du château La Tour Carnet…

C'est un projet qui me tient à cœur et que j'aimerais approfondir, notamment pour la partie laissée en friche… Mais être à Bordeaux m'a conduite à regarder aussi d'autres édifices, comme l'ancienne base sous-marine. Même si ce gigantesque édifice est construit sur le même modèle que celui de Saint-Nazaire, qui m'avait déjà intéressée, le rendu photographique est totalement différent. Dans mon travail, je réalise des "documentaires oniriques", à partir de vestiges industriels. Je crée des images en lien avec l'histoire et la mémoire. J'observe les traces laissées par l'homme dans le paysage ou des constructions qui peuvent même être hostiles, mais dans lesquelles la lumière ou la végétation apportent une dimension presque sacrée.

Si vos médiums sont centrés sur la photographie et la vidéo, vos influences viennent aussi d'ailleurs, me semble-t-il…

Oui, elles sont plutôt de l'ordre du cinéma, avec des réalisateurs comme Andrei Tarkovski, Michelangelo Antonioni, Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau ou Satyajit Ray. Ou encore picturales, avec des classiques comme Nicolas Poussin, Hubert Robert, David Friedrich, qui renvoient beaucoup au paysage, mais aussi Giorgio de Chirico et Paul Klee… J'aime également le travail photographique de Charles Sheeler par exemple.

Institut culturel Magrez, Château Labottière, 16, rue Tivoli, 33000 Bordeaux, www.institut-bernard-magrez.com

Exposition personnelle de Claude Lévêque, "Mon repos au château," du 12 octobre 2013 au 26 janvier 2014. L'artiste en résidence durant cette période est Sébastien Vonier. L'Institut Magrez, qui s'est associé aux Beaux-Arts de Paris pour financer le post-diplôme ARP, Art, Recherche, Pratique, accueillera également en résidence deux étudiants par an.

THE ARTIST'S COCKTAIL

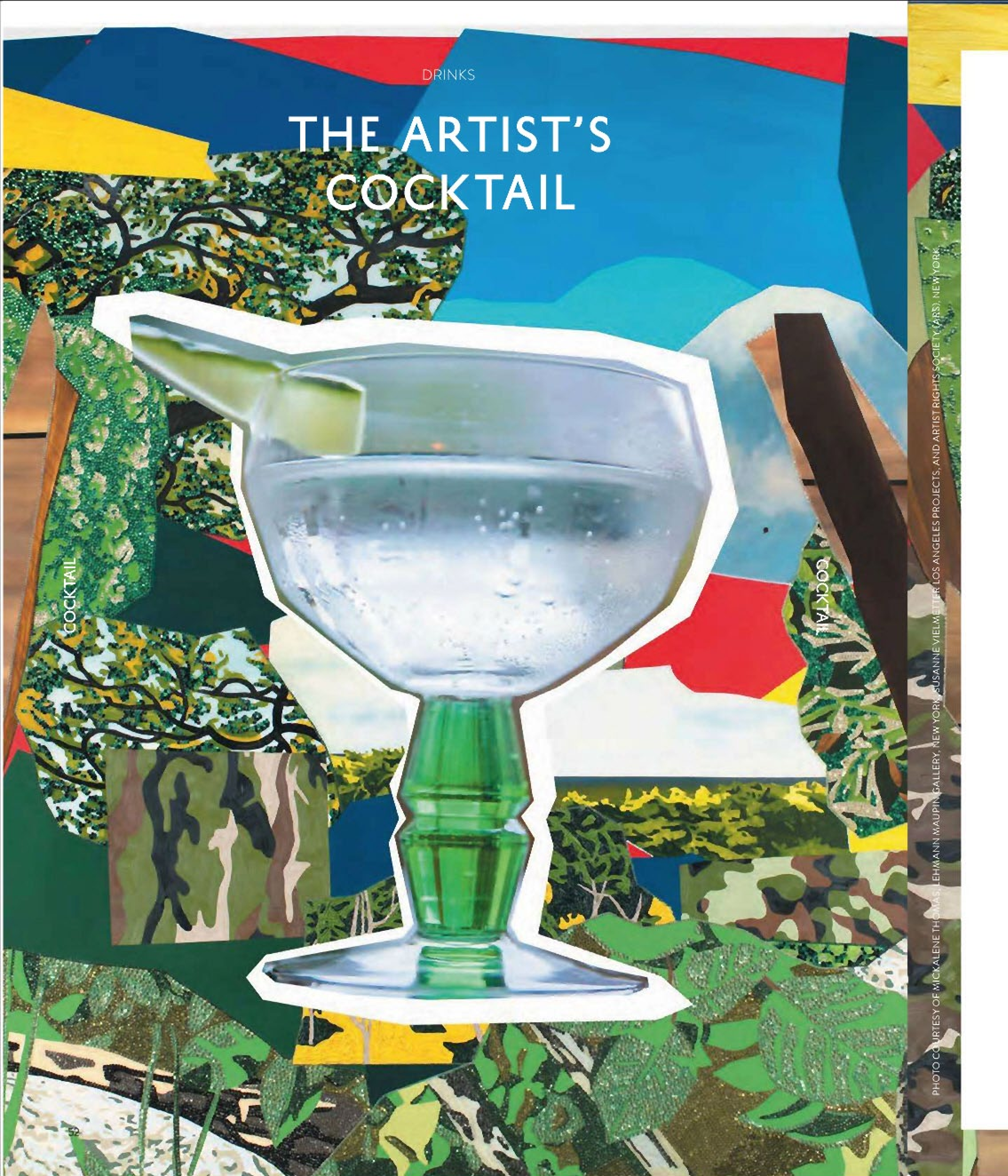


PHOTO COURTESY OF MICKALENE THOMAS, LEHMANN MAUPIN GALLERY, NEW YORK, SUSANNE VIELMETTER LOS ANGELES PROJECTS, AND ARTIST RIGHTS SOCIETY (ARS), NEW YORK

Drinking in the Wild

Proud Mary

INGREDIENTS

50ml Rosemary-infused Absolut vodka
5ml Sugar Syrup
10ml Club Soda
2 Thin Cucumber slices

METHOD

Stir the Rosemary-infused Absolut vodka and the sugar. Strain into a V-shaped cocktail glass, add the club soda and the Cucumber slices.

How To Make Rosemary-infused Absolut Vodka

Add 2 Rosemary branches to a 700ml Absolut bottle and let macerate for 4 hours and strain.

Mickalene Thomas

EN COLLABORATION AVEC ABSOLUT ART BUREAU

DANSE AVEC **LES TOILES**



Double-page précédente, **Mickalene Thomas, *Landscape with Camouflage*,** 2012, strass, acrylique et émail sur bois, 274 x 365 cm. Ci-contre, **Mickalene Thomas, *Miss Collette*,** 2009, strass, acrylique et émail sur bois, 182 x 182 cm.

INTERVIEW PAR JÉRÔME SANS

INSPIRÉE DE LA MUSIQUE FUNK, DU CINÉMA DE LA BLAXPLOITATION OU DE LA CULTURE POP, MICKALENE THOMAS (NÉE EN 1971) RÉALISE DES PEINTURES EXPLOSIVES USANT DES TECHNIQUES DU COLLAGE ET DE LA JUXTAPOSITION. REPRENANT LES BEAUTÉS CANONIQUES DE CHEFS-D'ŒUVRE DE LA PEINTURE DES XIXE ET XXE SIÈCLES, SES MODÈLES DE FEMMES AFRO-AMÉRICAINES PRENNENT LA POSE AVEC FIERTÉ DANS DES MISES EN SCÈNES À L'ESPRIT SEVENTIES. LA PEINTURE SE PARE D'UN COCKTAIL DE PIERRERIES ET SEQUINS ET, NON SANS MÉLANCOLIE, UN UNIVERS FLAMBOYANT SE DESSINE. RENCONTRE.

JÉRÔME SANS : Comment définiriez-vous votre travail ?
MICKALENE THOMAS : Innovant, excentrique, bruyant, flamboyant, romantique et élégant.

Vos tableaux développent un esprit "soul" des années 1970, remixé avec un style électronique pétillant.
En effet. C'est une façon d'évoquer l'avenir : utiliser des éléments du passé pour définir ce qui se passe aujourd'hui et juxtaposer des matériaux traditionnels pour développer et décrire mes centres d'intérêt, et me décrire moi-même. C'est une extension de qui je suis : afro-américaine, lesbienne, éduquée, sophistiquée. Je suis tout cela en même temps.

Votre travail est musical. Vos peintures revitalisent la surface de la toile en y associant la présence du rythme.
J'ai toujours eu une approche "physique" de la peinture. Les matériaux eux-mêmes sont physiques. La laque que j'utilise est très épaisse, et exige un mode d'application spécifique, un rythme spécial lorsqu'on la projette. C'est extrêmement rigoureux. La façon dont j'appréhende ces matériaux constitue une sorte de danse. De là provient le rythme que l'on perçoit sur la toile. A la manière d'un peintre abstrait, c'est une expérience physique, viscérale, qui met en jeu la relation du corps au tableau. Beaucoup de peintres ont travaillé à grande échelle, car ils cherchaient cette relation à leur propre corps. Jackson Pollock par exemple. Cette manière de projeter la peinture sur le sol renvoie à cette relation. L'aspect physique évoque la danse, mais aussi le rythme. Chez Piet Mondrian, il y a un jeu sur la musique et les mots, et sur la façon dont le tableau est exécuté. Ainsi, j'appréhende mes tableaux à la manière d'un peintre abstrait : je pense au rythme, à l'équilibre, à la tonalité, de sorte que le spectateur qui se trouve devant le tableau comprend intuitivement qu'il a en face de lui une cacophonie : c'est de la musique déversée dans l'image.

Votre travail me fait également penser à un agrandissement d'une pochette d'album des années 1970 ou 1980, dont le graphisme exprime l'esprit des chansons.
C'est en effet quelque chose auquel je réfléchis beaucoup en ce moment. Les choses semblent prétentieuses, mais elles ne le sont pas vraiment, elles viennent du réel. Les réactions face à mon travail sont très différentes, car il exprime une certaine authenticité, j'y déverse ma musique à partir de la personne que je suis. Cette sincérité vient aussi du fait que j'étudie le travail d'autres artistes qui m'intéressent, c'est important. En découvrant la rétrospective de Roy Lichtenstein au Centre Georges-Pompidou, j'ai réfléchi à sa trajectoire, à son corps au travail, j'y ai remarqué des éléments qui renvoyaient à certains aspects de ma propre démarche. Auparavant j'ignorais tout de ses sources d'inspiration, qui sont Pablo Picasso, Henri Matisse et Fernand Léger. Et pourtant j'ai clairement ressenti cela dans son travail.

Quelles seraient vos propres références ?
Romare Bearden, Wayne H. Johnson, Jacob Lawrence, Henri Matisse, Edouard Manet, Willem De Kooning… Le travail que je réalise en ce moment s'inspire en partie de Pablo Picasso et Fernand Léger – ce qui est tout à fait nouveau pour moi. David Hockney est l'un de mes artistes préférés, depuis que j'ai commencé à réaliser des tableaux de paysage, à partir de photographies prises durant mes voyages. En regardant le travail d'Hockney, on repense aux peintres de la Hudson River School, et à leur façon d'incorporer ces paysages typiquement américains dans leurs tableaux.

Votre référence à Matisse est très forte par rapport à l'idée du motif. Vous pratiquez également un art sophistiqué, auquel vous intégrez des motifs de tissus africains.
Motif, composition, couleur, forme. Matisse s'intéressait beaucoup à l'art africain, ainsi qu'au fauvisme, et avait un sens intuitif et spontané de la forme qui est tout simplement fantastique. Je me situe dans la lignée d'influence et de compréhension visuelle formelle des espaces qui se développe avec des artistes comme Manet, Matisse, et se prolonge à travers Lichtenstein, Hockney et dans le monde contemporain.

Vous dites que vous réalisez des peintures abstraites, alors que j'y vois plutôt des portraits de "divinités contemporaines noires"…
Je ne me considère pas comme un peintre figuratif. La peinture figurative a une tradition dans laquelle je ne me reconnais pas. Mais je m'intéresse à la forme figurative en tant que forme parmi les autres formes, motifs et figures avec lesquels je travaille, en tant que sujet et en tant qu'idée. Je pense qu'il s'agit là d'une compréhension théorique différente. Je ne m'intéresse pas au nu, j'essaie de comprendre comment articuler la forme dans l'espace pictural. Je m'intéresse à la forme en tant que silhouette, en tant que forme iconique. Les personnages que je dessine se résument en général à un contour, à une ligne qui le situe dans l'espace. C'est pourquoi, je dis que je viens de la peinture abstraite, parce que c'est dans cet esprit que j'ai été formée.

La surface de vos toiles scintille dans un esprit *funky glam* disco.
Au début, en effet, je cherchais à créer du grand art avec ce genre de matériaux décoratifs généralement considérés comme étrangers à l'art, ou ressortissant de l'art mineur. En développant ma pratique et mon intérêt pour ce genre de matériaux, j'ai compris en profondeur ce qu'ils étaient et ce qu'ils représentaient. Je ne les considère pas comme quelque chose que l'on applique à la peinture, mais comme un artifice dont on se sert pour masquer la réalité, pour amplifier la perception de la beauté. Cela prend dès lors un sens différent.

A partir d'une toile, vous passez souvent à la 3D en créant des espaces/installations dans lesquels on peut évoluer, comme votre *Better Days bar* éphémère à Bâle en juin 2013, lors de Art Basel.
Ce bar fait partie de ce nouveau type d'espaces que je veux explorer, à partir de ma pratique liée aux tissus que j'utilise pour ménager un espace isolé dans un coin de la pièce, et y photographier mes sujets. Je réfléchis à la façon de faire vivre ce genre d'espace à une plus grande échelle. Le bar "artistique", par différents aspects, renvoie à la question de la communauté qui n'est pas seulement un groupement d'artistes, mais réunit aussi des commissaires d'exposition, des musiciens, des créateurs…. C'est un espace brut activé, qui m'intéresse en tant que scène.

Telle une "toile vivante", la salle était occupée par plusieurs personnages. Le casting est un élément très important dans votre travail et ce type d'installation.
Elle ne peut exister et être animée que grâce aux participants, et ainsi elle peut évoluer. Il est très important pour moi de rendre tous les aspects du bar, y compris les barmen et les serveuses, dont j'ai choisi les tenues et créé trois styles différents.

***Better Days* évoque le titre d'un disque ou d'un film.**
Oui, c'est ce que je recherchais ! Ce titre provient d'un groupe dont ma mère faisait partie vers la fin des années 1970, créé dans le but de recueillir des fonds pour la lutte contre l'anémie drépanocytaire. En grandissant j'ai compris le sens de toutes ces fêtes qu'elle organisait et auxquelles je participais à l'époque. Et j'ai été épatée d'apprendre qu'elle avait fait partie de cette communauté d'artistes.

Pourquoi avez-vous baptisé "Proud Mary" la boisson que vous avez inventée ?
"Proud Mary" est une allusion à l'histoire de la chanson éponyme, reprise notamment par Ike & Tina Turner. C'est une déclaration forte, elle parle d'une femme qui a surmonté des épreuves et fait tout son possible pour s'en sortir. Parce que vous avez surmonté des épreuves, vous vivez à présent votre vie et vous êtes prêts à boire un verre au Better Days. J'ai mis au point cette vodka au romarin à partir d'une boisson que j'ai l'habitude de préparer quand je reçois des amis à la maison. Il était important pour moi de créer un cocktail qui m'était déjà familier. Avec la douceur du sirop et le parfum du concombre, la vodka au romarin vous procure une impression de chaleur et de confort. Mais c'est aussi une boisson forte surtout composée de vodka !

La prochaine étape pourrait être la réalisation d'un film. Dans cette œuvre, nous avions l'impression d'être sur un plateau de cinéma…
Je souhaite en effet un jour utiliser ces espaces pour la réalisation de films, et continuer à faire évoluer mon travail vers d'autres dimensions à partir de lui-même.

À VOIR
Le Point Perché, nouvel espace du Palais de Tokyo par The Absolut Company, aménagé par Michael Riedel. "Du Bois in Our Time", The University Museum of Contemporary Art, Amherst, (MA), jusqu'au 3 décembre. Art Capsul, Collection par Mickalene Thomas, automne 2013, net-a-porter.com

2.

Geta Bratescu

“J’aime raconter ce que la ligne me raconte.”

DESTINATIONS

Spécial Roumanie

58
Nouvelle scène
La Roumanie

64
Diary
De Paris à la Transylvanie

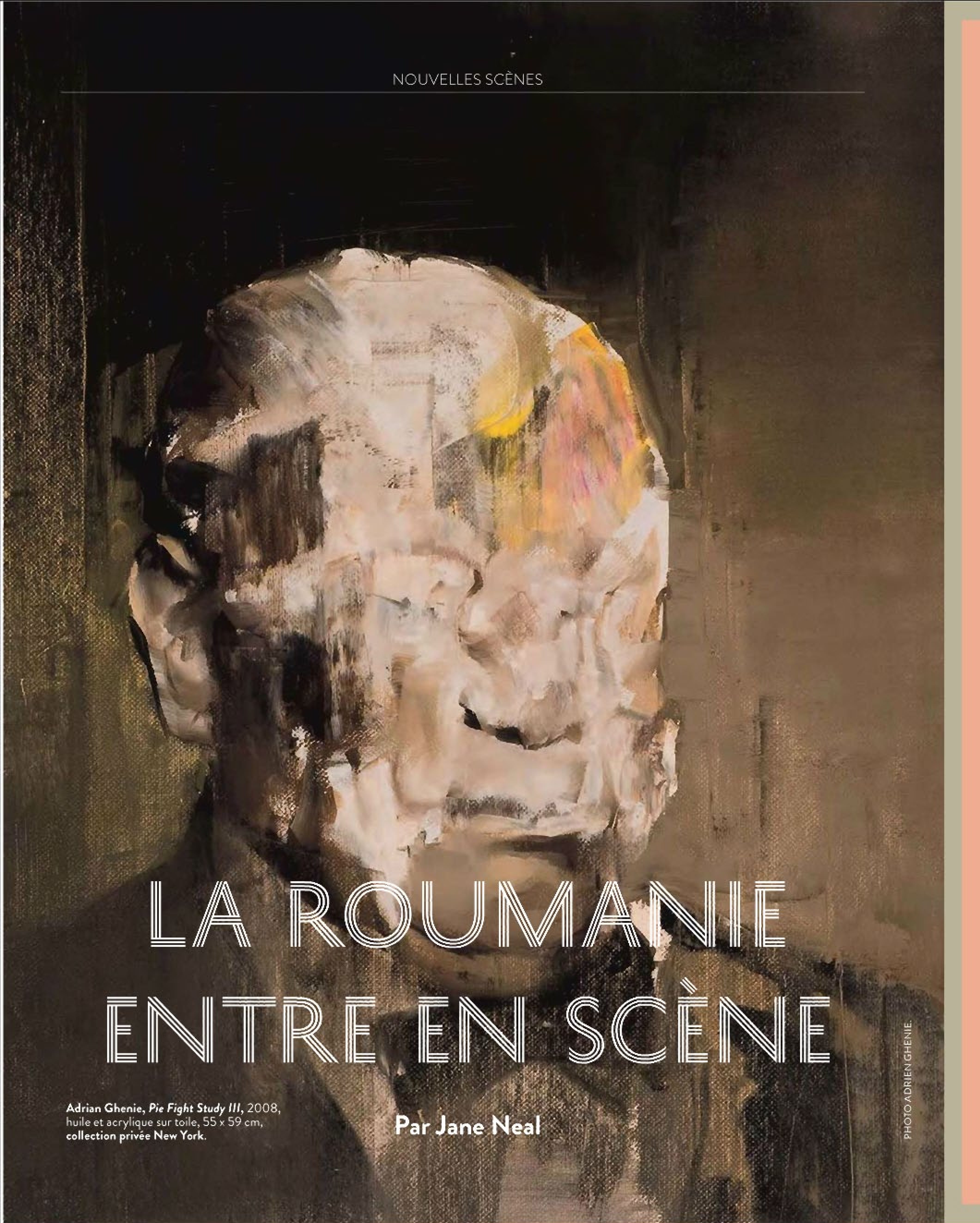
82
Légende
Geta Bratescu

86
Hotspots
Bucarest & Cluj

88
Outdoor
Le Skulpturenpark de Tony Cragg

94
Istanbul
vu par **Autoban**

56 - 97



LA ROUMANIE ENTRE EN SCÈNE

Par Jane Neal

Adrian Ghenie, *Pie Fight Study III*, 2008, huile et acrylique sur toile, 55 x 59 cm, **collection privée New York.**

PHOTO ADRIEN GHENIE.

L'histoire de Constantin Brancusi, qui partit à pied pour Paris depuis sa Roumanie natale et devint l'un des sculpteurs les plus influents du XXe siècle, est devenue l'une des grandes épopées de l'histoire de l'art. Quand on le louait pour la puissance et l'originalité de sa vision, l'artiste prenait toujours soin de la relativiser, disant : *"Voir loin est une chose, aller loin est une autre affaire."* Cette sage maxime a été retenue et mise en œuvre par la génération des artistes roumains trentenaires qui bénéficient d'une reconnaissance croissante sur la scène artistique internationale. Grandir sous une dictature et traverser les soubresauts qui lui ont succédé fut pour ces jeunes gens une expérience pour le moins problématique. Jusqu'à une date relativement récente, il n'existait pas de marché de l'art en Roumanie, et même aujourd'hui il reste fragile. Après la chute du communisme, le cadre institutionnel est resté hautement politisé, et avant que la Roumanie ne soit acceptée au sein de l'Union européenne, voyager était pour les Roumains une affaire compliquée. Cependant, c'est peut-être bien à ces obstacles que doit être attribué le point de vue unique de ces artistes qui ont passé leur enfance sous le communisme avant d'assister dans leur adolescence à sa désintégration, puis à la transition vers une économie capitaliste. Dès 2006, époque à laquelle plusieurs jeunes artistes roumains commençaient à se faire connaître sur la scène internationale, le critique d'art roumain Mihnea Mircan avançait l'hypothèse qu'en raison de cette expérience historique, ces artistes avaient développé une sorte d'*"allergie à l'utopie"* qui a fait naître chez eux un détachement attentif, un désir de déconstruire les choses pour eux-mêmes et un besoin de développer et d'affirmer une voix fortement indépendante.

PLAN B & LA SCÈNE ARTISTIQUE DE CLUJ

Plusieurs facteurs ont contribué à l'émergence des artistes roumains, et en particulier le succès de Plan B, une galerie gérée par des artistes à Cluj. Cluj est la capitale de la province de Transylvanie, au nord-ouest du pays, et abrite la plus grande université de Roumanie, Babes-Bolyai.
Plan B a commencé modestement en 2005, née d'une collaboration entre l'artiste multimédia Mihai Pop et le peintre Adrian Ghenie, deux trentenaires frustrés par les difficultés dans lesquelles se débattait la scène artistique locale. Tous deux ressentirent la nécessité d'encourager cette communauté artistique florissante et comprirent que les artistes roumains devaient commencer par se faire reconnaître sur le marché international afin de ne plus être ignorés dans leur propre pays. Grâce un prêt consenti par un ami, Mircea Pinte, qui devint par la suite une sorte de mécène pour les artistes de Cluj, Pop et Ghenie ouvrirent une galerie commerciale conçue pour faire également fonction d'espace d'exposition, de tremplin pour propulser les artistes locaux au plan international et de laboratoire dans lequel les artistes pourraient mener des recherches et développer des projets. Le nom de la galerie était un clin d'œil au fait que jusque-là, tous leurs plans A avaient échoué. Plan B est aujourd'hui la galerie la plus connue de Roumanie, et deux de ses artistes, Adrian Ghenie et Navid Nuur, ont obtenu cette année le prix Découvertes de l'Art Basel Hong Kong pour leur projet collaboratif *The Possibility of Purple*.
Plan B s'est taillée la réputation d'œuvrer en étroite collaboration avec les artistes. Mihai Pop fut nommé commissaire du pavillon roumain pour la Biennale de Venise 2007 et, cette année, il a organisé avec Raluca Velisar l'exposition "Q.E.D.", la plus grande rétrospective à ce jour des œuvres de Mircea Cantor, pour le compte du Musée Mnac de Bucarest. C'est cet esprit collaboratif qui distingue la scène artistique de Cluj, ainsi que l'a prouvé l'ouverture à l'automne 2009 d'un nouveau lieu important pour la ville : la Fabrica de Pensule (L'usine de pinceaux). Le bâtiment qui l'abrite a été découvert par Daria Dumitrescu, propriétaire de la très conceptuelle Galerie Sabot, qui travaille avec plusieurs artistes d'avant-garde comme Mihut Boscu Kafchin, Radu Comsa, Alex Mirutziu et Alice Tomaselli. Avec l'aide de Pop et d'autres artistes et créateurs, la Fabrica de Pensule est devenue un centre pour les arts, avec des studios d'artistes, des ateliers et des galeries sur site, parmi lesquelles Plan B et Sabot, mais aussi les galeries Bazis, Peles Empire, Lateral Art Space, Spatiu Intact, ainsi qu'une nouvelle venue, Baril.
Les galeries et événements internationaux organisés à Cluj ont démontré le rôle significatif du "galeriste-commissaire" aux plans national et international. Ces galeries profitent également de la tribune que constitue le marché international de l'art pour créer de nouvelles formes d'intervention. Les activités d'Attila Tordai-S ont été un élément essentiel dans la promotion d'approches critiques du marché. Comme le jeune critique et commissaire Cosmin Costinas (qui faisait partie de l'équipe Documenta 13, et qui occupe actuellement les postes de commissaire étranger pour l'art contemporain et de directeur général du Para/Site Art Space de Hong Kong), Tordai-S est un ancien rédacteur de l'influent magazine *Idea Arts + Society*, qui entretient un important réseau international et rend compte des expositions de nombreux artistes de Cluj, tant en Roumanie qu'à l'étranger.

"C'EST UN ESPRIT COLLABORATIF QUI DISTINGUE LA SCÈNE ARTISTIQUE DE CLUJ, AINSI QUE L'A PROUVÉ L'OUVERTURE DE LA FABRICA DE PENSULE."

LA GÉNÉRATION DES TRENTENAIRES

Hormis ces initiatives, ce sont une série d'amitiés nouées à l'université à la fin des années 1990 qui sont au cœur du succès de la scène artistique de Cluj. Il importe de souligner que tous ces artistes ont une solide formation conceptuelle et que leur pratique, notamment inspirée par le mouvement Dada, s'attache à explorer et à déconstruire des idées et phénomènes spécifiques.

"LES TRENTENAIRES QUI JOUISSENT AUJOURD'HUI D'UNE RECONNAISSANCE INTERNATIONALE ONT PASSÉ UNE PARTIE DE LEURS ANNÉES DE FORMATION HORS DE ROUMANIE."

Ami d'enfance de Victor Man, Pop a étudié la peinture dans le même département que Serban Savu, Adrian Ghenie, Marius Bercea, Mircea Suciu, Radu Comșa et Oana Farcas. Chose inhabituelle pour l'époque du fait que les études artistiques étaient cloisonnées, Pop s'intéressait également à ce qui se passait dans les domaines de la sculpture, de la photographie et des médias. Il contribua de manière innovante à rapprocher ces différentes pratiques artistiques en organisant des expositions improvisées et des projets alternatifs. Par l'intermédiaire de Ciprian Mureșan, Pop se lia d'amitié avec Mircea Cantor. Comptant parmi les premiers artistes de Cluj à bénéficier d'une attention internationale, Cantor, qui n'a pas encore quarante ans, est connu pour sa production prolifique et la liste impressionnante de ses expositions, interventions et récompenses. En 2005 le critique Christy Lange écrivit dans le magazine *Frieze* que la vie et l'œuvre de cet artiste relevaient déjà du mythe. Cantor est marié à Gabriela Vanga, une de ses condisciples aux Beaux-Arts. Internationalement reconnue pour sa propre pratique multimédia, Vanga, comme Cantor, a exercé une influence importante sur la scène d'avant-garde à Cluj. Alors qu'ils étaient encore étudiants, Cantor et elle créèrent avec Ciprian Mureșan et Nicolae Baciu un magazine, toujours existant, géré par les artistes eux-mêmes et intitulé *Version*. Même s'ils sont fiers de leurs pratiques artistiques individuelles, Cantor, Vanga et Mureșan accordent une valeur précieuse à cette initiative éditoriale durable. Avec celle de Pop, leur influence à Cluj reste extrêmement forte. Bien qu'ils se soient désormais installés à Paris, l'implication et les liens qu'ils continuent d'entretenir avec la scène artistique de Cluj restent extrêmement étroits, comme le restent ceux de Ghenie et Man, en partie basés à Berlin.

Si la génération des trentenaires de Cluj a particulièrement bien réussi sur la scène internationale avec des artistes comme Marius Bercea, Dan Beudean, Cantemir Hausi, Ciprian Muresan, Cristian Pogacean, Serban Savu et Mircea Suciu parmi les plus célèbres, une jeune génération est en train d'émerger. Beaucoup de ces jeunes artistes se sont inspirés des fondateurs de la Fabrica de Pensule et ont trouvé à leur tour d'anciens locaux industriels pour y développer leurs activités. On compte parmi eux les peintres Maxim Liulca, Leonard Silaghi, Toma Sergiu, Rusu Marcel, Anda Roman, Mirela Moscu, Ion Groșu, Robert Fekete et Dragos Badita. D'autres nouveaux venus se sont fait une place dans la Fabrica de Pensule originale, comme les sculpteurs Radu Cioca et Vlad Olariu, la peintre Ioana Iacob et peut-être le plus dynamique de la jeune génération, l'artiste multimédia Mihut Boscu Kafchin. Razvan Botis, qui est l'un des éléments les plus solides de ce groupe au plan conceptuel, a récemment quitté Brasov pour venir s'installer à Cluj.

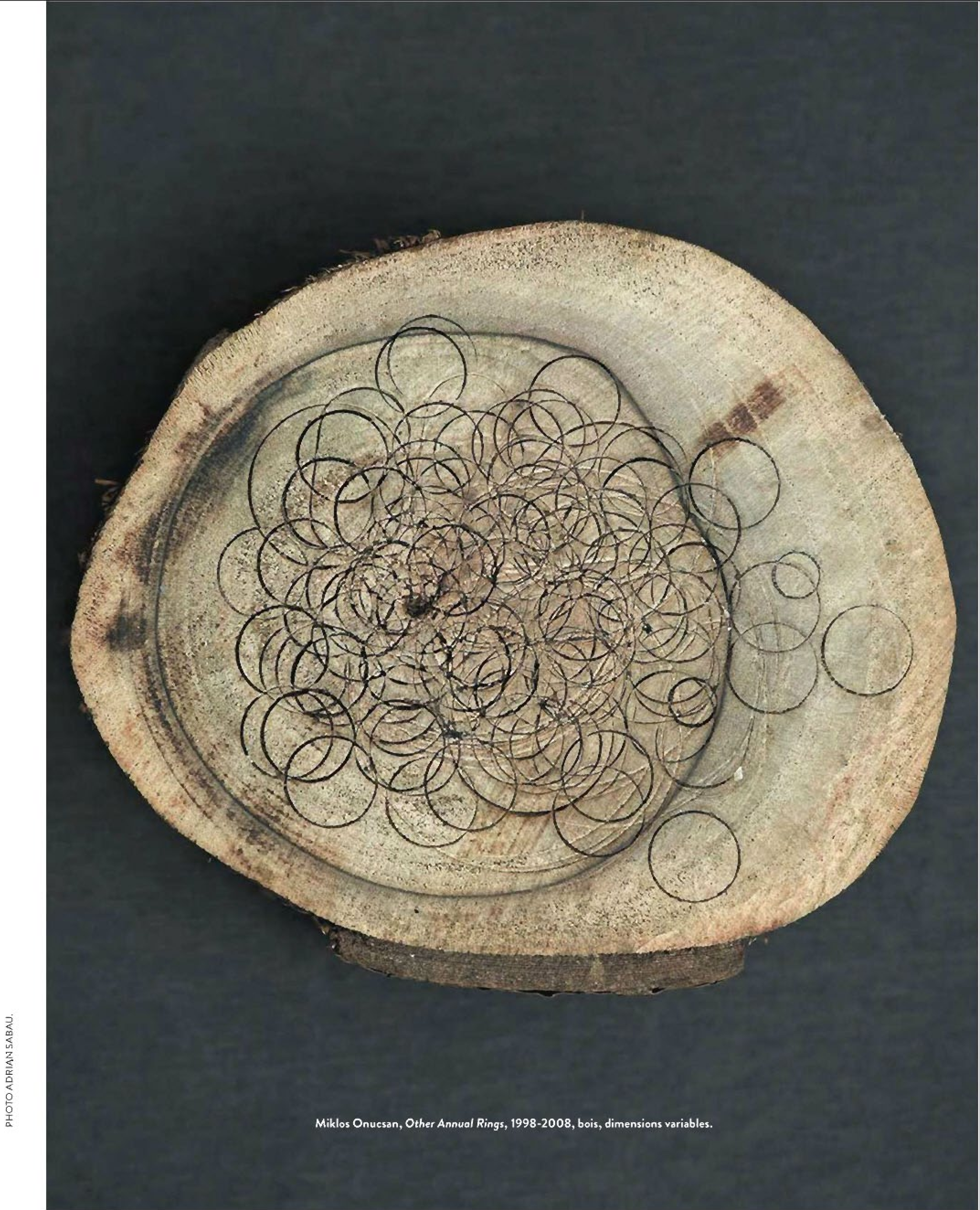
LA SCÈNE ACTUELLE À BUCAREST

Il est important de souligner que beaucoup des artistes qui vivent et travaillent à Cluj sont représentés par des galeries établies dans d'autres régions de Roumanie, notamment à Bucarest, mais aussi à Craiova, Iasi, Sibiu et Timisoara. *"La scène artistique de Bucarest, remarque Andreiana Mihail, qui dirige la galerie éponyme, a été dynamisée par la présence de plus en plus évidente des artistes roumains contemporains au plan international. Il nous reste toutefois un énorme travail à accomplir du point de vue éducatif : Bucarest manque cruellement d'un véritable public non professionnel, de ces authentiques amateurs d'art que l'on rencontre dans toutes les autres capitales européennes."* Pour ce qui est de la critique, les artistes de la galerie Mihail ont été extrêmement bien accueillis par le monde artistique. Parmi ces artistes, plusieurs ont représenté la Roumanie à Venise, depuis la personnalité de l'ancienne génération Ion Grigorescu jusqu'aux nouveaux talents que sont Ciprian Muresan et Cristian Pogacean, sans oublier le duo Mona Vatamanu & Florin Tudor.
La scène des galeries de Bucarest compte d'autres personnalités importantes comme Marian Ivan, dont la galerie Ivan accueille les œuvres de Geta Bratescu, artiste unanimement respectée.
Mentionnons enfin l'arrivée des galeries Zorzini et Mihai Nicodim, cette dernière étant située à Los Angeles et ouvrant à Bucarest son second espace.
Parmi les jeunes artistes de la scène de Bucarest à surveiller de près, citons Marina Albu, Mircea Nicolae, Alexandra Pirici et Stefan Sava.

APRIS À L'ÉTRANGER, APPLIQUÉ AU PAYS

L'un des facteurs communs à presque toute la génération des trentenaires, qui jouissent aujourd'hui d'une reconnaissance internationale, est le fait qu'ils ont passé une partie de leurs années de formation hors de Roumanie : Marius Bercea en Belgique, Mircea Cantor en France, Adrian Ghenie en Autriche, Victor Mam en Israël, Ciprian Muresan en République tchèque, Serban Savu et Mircea Suciu en Italie. Pour définir l'impact qu'a eu sur sa vie et son œuvre le fait de quitter la Roumanie, Cantor déclare : *"Vivre entre deux pays m'a fourni l'occasion de découvrir les bons et les mauvais côtés de chaque contexte sans en être trop affecté, même si je n'y ai jamais été indifférent."* Les raisons du succès d'un si grand nombre de jeunes artistes roumains est un phénomène qui en intrigue et déroute beaucoup, et au premier chef les artistes eux-mêmes. Interrogé sur la question, Savu répond : *"Pendant de longues années, dans notre enfance, nous étions en proie à un sentiment de frustration et ne désirions qu'une chose : partir, aller goûter la liberté, vivre comme en Occident. Lorsque nous avons eu la possibilité de faire bouger les choses, nous l'avons saisie ; nous sommes partis à l'étranger. Nous avons*

PHOTO ADRIAN SABAU.



Miklos Onucsan, *Other Annual Rings*, 1998-2008, bois, dimensions variables.


Mircea Cantor, *Diamond Corn*, 2005, cristal organique, carton, 20,32 x 3,05 x 3,81 cm.





Rudolf Bone, *The Pentagram*, 1993, Performance, The Performance Festival Zone, Europe de l'Est, Timișoara, Roumanie.


Adrian Ghenie, *Duchamp's Funeral II*, 2009, huile et acrylique sur toile, 200 x 300 cm, collection privée.

PHOTOS COURTESY YVON LAMBERT PARIS. RUDOLF BONE. ADRIEN GHENIE.

appris tout ce que nous pouvions des scènes artistiques établies : la façon dont fonctionnait le système des galeries, la manière dont se développait la carrière des artistes. Non pas que nous ayons été privés d'artistes puissants et intéressants en Roumanie ; le problème, c'était de savoir comment devenir visibles sur la scène mondiale. C'est là que nous avons compris que nous devions appliquer en Roumanie ce que nous avions appris ailleurs.
Il nous était offert une occasion dont avait été privée la génération précédente, et nous ne voulions pas la laisser passer."
Des conversations que l'on peut avoir avec ces jeunes artistes roumains, il ressort clairement qu'ils se sentent obligés à l'égard de leurs aînés. Ceux-ci ont sans nul doute contribué à la réflexion hautement conceptualisée qui caractérise une grande partie de l'art roumain actuel. Les jeunes artistes s'emploient aujourd'hui à promouvoir et soutenir des figures importantes de la génération précédente tels que les artistes multimédias Grigorescu et Miklos Onucsan, ainsi que le sculpteur Rudolf Bone, que Mircea Cantor a mis à l'honneur lors de son exposition "Q.E.D.". Lorsqu'on l'interrogea en 2009 sur son soutien à cet artiste et à d'autres, Cantor répondit par une belle analogie : *"Du fait de l'histoire qu'a connue notre pays, ces artistes n'ont jamais eu l'occasion de bénéficier d'une visibilité internationale. Ils ont grandi comme autant de fleurs magnifiques et donné des fruits dans un espace où, trop souvent, ils n'étaient pas appréciés à leur juste valeur. Il est temps aujourd'hui que ces fleurs montrent leurs couleurs et exhalent leurs parfums dans le jardin mondial. J'estime que ces artistes sont encore très actuels et qu'ils doivent être reconnus."*
Il est frappant de constater le nombre de personnes ambitieuses et informées qui travaillent aujourd'hui en Roumanie pour faire reconnaître les artistes locaux dans le monde international de l'art et qui parviennent à les promouvoir au travers d'une série de modestes initiatives collaboratives. En dépit des nombreux obstacles, les jeunes artistes roumains ont suivi le conseil de Brancusi : visualiser l'endroit où ils voulaient aller, et faire le nécessaire pour y parvenir.

"EN DÉPIT DES NOMBREUX OBSTACLES, LES JEUNES ARTISTES ROUMAINS ONT SUIVI LE CONSEIL DE BRANCUSI : FAIRE LE NÉCESSAIRE POUR PARVENIR LÀ OÙ ILS VOULAIENT ALLER."



EN —— TRANSYLVANIE, L'ÉCOLE DE —— CLUJ *EST ASSOIFFÉE* —— *DE* PEINTURE

Dans la série "explorations de scènes artistiques lointaines et inconnues", l'Espace culturel Louis Vuitton prépare, en ce mois de mars réfrigérant, son exposition d'octobre sur la scène roumaine. De Bucarest à Cluj, d'atelier en atelier, emmitouflée dans ma cape doublée de vison, je file toute l'équipe dans ses pérégrinations.

Par Anaïd Demir
Photos Thomas Dworzak/
Magnum Photos

LUNDI

25 MARS

J'ai souvent pris la navette d'Olafur Eliasson sur les Champs-Elysées, pour me propulser en plein cœur des scènes artistiques du monde entier. J'ai fait l'Inde, le Chili, la Corée… en direct de l'Espace culturel Louis Vuitton, au 7e étage de la tour du même nom. Que de voyages passionnants… bien qu'immobiles !
Mais cette fois, c'est différent, j'embarque vraiment. D'ailleurs, je suis déjà à Roissy avec ma valise sans monogramme qui craque de tous côtés. Pulls, écharpes et bottes de sept lieues… je suis parée contre les températures en-dessous de zéro. Destination : Bucarest, en Roumanie où l'équipe de l'Espace culturel Louis Vuitton fait ses derniers repérages pour son exposition d'octobre.

Que sais-je de ce pays d'Europe de l'Est situé à 2h de Paris ? 1989 : la chute fracassante de Ceaucescu, le dictateur communiste. Et puis des noms : Tristan Tzara, Victor Brauner, Eugène Ionesco, Constantin Brancusi, Cadere… pour les artistes historiques. Et Christo ou Marin Karmitz, le producteur et fondateur des cinémas MK2 pour les légendes vivantes. Tous des expatriés !
21h, l'hôtel. Je retrouve le noyau dur de cette expédition. Marie-Ange Moulonguet, la directrice de l'Espace culturel Louis Vuitton. Hervé Mikaeloff, le principal commissaire des lieux, Rodica Seward, directrice de Tajan, la maison de ventes parisienne. Américaine d'origine roumaine et Parisienne d'adoption, Rodica est notre guide dans le monde de l'art contemporain roumain. Une femme de tempérament qui a quitté Bucarest à 16 ans pour suivre des études à la Columbia University de New York puis se lancer dans la finance… avant de s'installer en France et racheter Tajan il y a dix ans. Entre-temps, la collectionneuse a découvert la jeune scène artistique de Cluj pour laquelle elle s'est enthousiasmée au point d'y consacrer une exposition-vente, il y a un an. Depuis, elle ne cesse de propager sa passion.
D'ailleurs, après un passage-éclair de 24h à Bucarest, on s'envole tous pour Cluj-Napoca, lieu principal de nos investigations.
Là où la Fabrica de Pensule, une ancienne fabrique de pinceaux qui a gardé la mémoire des lieux abrite désormais de nombreux artistes. L'artiste **Mircea Cantor,** Prix Marcel Duchamp 2011, y est né et y a étudié avant de rejoindre Nantes puis Paris. C'est près des Carpates, en plein cœur de la Transylvanie, là où le sanguinaire comte Dracula aurait asséché ses victimes ! Pure légende bien sûr, comme le Loch Ness… mais si appétissante !
D'ailleurs, je suis affamée et Marian Ivan nous accompagne pour le dîner. C'est le jeune galeriste de **Geta Bratescu**, une figure de l'art conceptuel roumain avec qui tous ont passé l'après-midi. Ils sont encore sous le charme de cette artiste d'une incroyable jeunesse malgré ses 87 ans. Je suis arrivée trop tard pour la rencontrer, mais je compte bien me rattraper avant la fin du séjour, même si notre temps est compté.
Marian ne me promet rien. Il la préserve vu son grand âge, d'autant que cette artiste que l'on a pu remarquer à Paris lors de la Triennale au Palais de Tokyo, est très demandée en ce moment au point de préparer deux Biennales : Moscou en mai et Venise en juin.
Quant à l'équipe de l'Espace, elle a un faible pour sa série des Voyageurs, ce qui ne m'étonne qu'à moitié.

Day 1

Paris / Bucarest



GETA BRATESCU

Geta Bratescu et Marian Ivan, son galeriste, dans l'atelier de l'artiste.



BOGDAN VLADUTA

L'artiste et l'une de ses œuvres, *Burnt room*, 2013, huile sur toile, 203 x 322 cm.



ION GRIGORESCU

L'artiste dans son atelier.



SERBAN SAVU

L'artiste dans son atelier avec l'une de ses œuvres, *Landscape with clerk*, 2013, huile sur toile, 190 x 144 cm.

MARDI

26 MARS

Le taxi qui m'a cueillie à l'aéroport hier soir me l'avait prédit : tempête de neige sur Bucarest. Aux aurores, tout est recouvert d'un épais et surprenant manteau blanc.

A bord de notre van, on traverse ce paysage balkanique d'un autre temps. La neige vient adoucir l'ambiance. Je pensais être confrontée à la pauvreté, à la mendicité, aux Roms, aux chiens errants et aux chevaux tirant des carrioles en pleine rue... mais rien de tout cela ne nous apparaît. Juste quelques architectures meringuées à la Habsbourg ou à la Haussmann, surmontées d'une vaporeuse crème glacée, et quelques blocs soviétiques plein d'emphase qui auraient poussé du temps de Ceausescu : le gigantesque Palais du Parlement avec ses cent pièces et ses douze étages par exemple.

C'est sans doute ce genre de lieux et d'architectures, à la fois cossus et emplis d'une forme de romantisme déchu, qui inspirent **Ioana Batranu**. Entre cauchemar et fascination, cette artiste de Bucarest que nous n'aurons pas l'occasion de croiser durant notre séjour mais qui est fortement pressentie pour l'exposition de l'Espace, peint de vertigineux intérieurs plein de miroirs et dorures, des salons aux tapis étouffants et aux lustres pesants, mais aussi des latrines collectives, de mélancoliques cimetières ou des jardins désenchantés.

D'ailleurs, nous voilà au dernier étage d'un immeuble aussi chic que désœuvré. Pinceaux, brosses, châssis, traces de peinture sur les murs et au sol, entêtante odeur de térébenthine... nous sommes dans l'atelier de **Bogdan Vladuta**. Pendant qu'il étend ses immenses toiles sombres, les shoots de térébenthine me procurent un léger vertige. Paysages urbains, immeubles, architectures et cercueils découpés au couteau défilent : le Bucarest d'aujourd'hui, coincé entre histoire et désir de modernité, entre noir et blanc, se fraie un chemin dans l'épaisse matière. Bogdan se considère comme un peintre figuratif, là où je vois du minimal et de l'abstraction. Malgré un travail très construit, la "bohème" n'est pas loin. La quarantaine grisonnante, Bogdan a l'air d'un personnage assez triste retrouvé par un matin sombre dans son obscur atelier. Il nous parle d'ailleurs avec admiration de la situation de Cluj où les artistes ont trouvé une parade à la crise : se fédérer. Chose impossible à Bucarest d'après lui.

L'ambiance est plus festive voire folklorique chez **Silvia Radu**. Cette femme radieuse de 76 ans est la veuve du célèbre sculpteur Vasile Gorduz dont certaines sculptures trônent en plein centre de Bucarest. D'une folle élégance post-soviétique, elle nous accueille en sabots, chaussettes en laine vierge et veste de mouton retourné. A croire que c'est aussi elle qui a commandé la neige pour saluer notre arrivée. Je me téléporte quelques décennies plus tôt sur une plage de la Mer Noire, où j'imagine ce couple d'artistes roumains beaux et branchés prenant un bain de soleil. Silvia Radu voue une passion à la mythologie, aux anges ailés, aux saints dorés et surtout aux prétendants internationaux au trône. Mihai Ier de Roumanie et sa fille Margareta, mais aussi Saint-Georges... nous scrutent en silence. Autour de midi, Silvia se transforme en mamma et nous sert une *poletcha* – un feuilleté de viande – dont on se régale tout en évoquant entre deux gorgées de thé, le peuple roumain, passé du tsarisme à la dictature communiste sans transition.

Un autre artiste de Bucarest a acquis la jeunesse éternelle : c'est **Ion Grigorescu**, un homme longiligne en toque d'astrakan qui frise les 70 ans. A le voir si humble, on a du mal à imaginer que l'on est face à l'une des superstars de l'histoire de l'art roumaine depuis plus de quarante ans ! Il est dans les collections de la Tate et de Saatchi à Londres. Il a surtout représenté la Roumanie à la Biennale de Venise en 2011 : le pavillon tagué et les photos de performances des années 1970, c'était lui. Un homme libre au vrai sens du terme. Cet homme qui déballe timidement ses œuvres – vidéos, photos, performances, peintures, dessins, collages...– est un héros qui, cloîtré chez lui, s'est clandestinement adonné à l'art, bravant la police secrète durant des années. Dans une vidéo de 1977, *Boxing*, on le voit se battre nu contre son double. Se dédoubler pour vivre son art sans être inquiété, c'est ce qu'il a dû vivre durant la dictature. En 2007, c'est Ceaucescu qu'il convoque en vidéo dans un dialogue post mortem qui dérange.

De sa foisonnante production, on ne voit ici qu'une maigre partie. Au grenier, dans un froid de canard, au milieu des antiquités et autres objets sans avenir, il redécouvre avec nous des trésors oubliés.

C'est avec toutes ces images en tête qu'on prend l'avion pour Cluj quelques heures plus tard.

SILVIA RADU

Vue d'atelier de l'artiste.



CIPRIAN MURESAN

L'artiste et l'une de ses œuvres, *The Invisible Clerk*, 2013, techniques mixtes, dimensions variables.



MARIUS BERCEA

Vue d'atelier de l'artiste.

MERCREDI

27 MARS

On a traversé la Roumanie du Sud au Nord et nous voici en Transylvanie, tout près de la frontière hongroise. Aussi froid qu'un frigo, un immense bloc de facture soviétique nous apparaît : la fameuse Fabrica de Pensule, la Factory roumaine essentiellement assoiffée de peinture.

On gravit quatre à quatre les marches de cette ancienne usine qui suinte le labeur ouvrier et la peinture à l'huile, et d'où se dessinent d'incroyables perspectives d'avenir. Notre journée est chargée : une dizaine d'ateliers à visiter.

La mèche romantique sous le Borsalino, un personnage digne d'un roman de Dostoievski nous accompagne : c'est **Mihai Pop**, le co-directeur de Plan B, la galerie berlino-clujienne qui fait internationalement rayonner la scène artistique de Cluj.

Il nous mène d'emblée vers un rayon de lumière : l'atelier de **Serban Savu** où d'éclatantes vues urbaines, des jeux de perspectives et des espaces très découpés nous donnent un aperçu des paysages de l'Est. On est happés par les panoramas que ce jeune Edward Hopper roumain compose à partir d'un mix d'images sur Internet et de photographies personnelles.

Un étage plus haut, on salue les rapaces empaillés de l'atelier de la styliste gothique **Saramanda Almasan**... avant de passer dans les ambiances hautement colorées de **Marius Bercea**, père spirituel de nombreux artistes de "l'Ecole de Cluj". De retour de Los Angeles, il est en pleine mutation, dans un entre-deux. Il déconstruit l'image figurative, laisse exploser les couleurs à la surface de la toile jusqu'à saturation. Il crée un monde irradié d'une lumière presque chimique tant elle est acidulée. C'est une peinture fluo, sans surface de repos.

La lumière en obsède plus d'un dans cette usine au cœur de la forêt où tous les résidents sont toujours plus avides de peinture. La sage brunette qu'était **Oana Farcas** il y a six mois s'est transformée en blonde pop pleine de peps qui nous accueille en pull jaune poussin et ongles dorés. Des cabarets à paillettes, de scintillantes piscines où l'on pratique la natation synchronisée, tout un univers *glitter* peuplé de personnages masqués. Le monde de la nuit, du spectacle et de l'extraordinaire hante cette jeune femme qui, comme les papillons de nuit, semble attirée par les lumières artificielles. On retrouve de délicates traces de ses peintures anciennes à travers ces trois pots remplis d'une lumineuse potion verte digne d'un alchimiste. Il y a quelque chose de l'ordre de l'énigme dans le travail d'Oana que Marie-Ange et Hervé finissent par faire ressurgir à travers des petits formats anciens à dominante bleue, rangés dans un coin de l'atelier : Marcel Duchamp, Picasso ou le Dr House s'y côtoient sans ciller.

A l'entrée de la Fabrica, on s'arrête longuement devant ce qui ressemble à une palissade de bois à peine améliorée. Mihai propose de s'y pencher de près : c'est un trompe-l'œil de Gheorghe Ilea, un autre artiste de Plan B à qui l'on rendra bientôt visite.

Intrigués par le son de l'électro-pop, on pousse la porte d'un atelier où le noir et blanc domine. Devant moi se dressent un squelette qui danse, des têtes de mort hilares et le pape en personne, mais aussi des masques à gaz et des clins d'œil à Iroshima. C'est l'œuvre inventive et grand format de **Mircea Suciu**, un peintre aussi doué que productif.

Chez lui, la matière noire se diffuse partout comme une épaisse fumée, les visages sont souvent camouflés, mais on ne baigne pas dans le sinistre pour autant. On oscille entre humour, absurde et insolite.

A genoux, un homme en costume bleu qui a glissé sa tête dans un carton prend des airs beckettiens. Les scènes sont historiques, dramatiques ou font référence à l'histoire de l'art : on y croise Brueghel, Cadere, Warhol et même Banksy.

Le chaos nous tend les bras dans l'atelier de **Mihut Boscu**. Encore un jeune artiste de la Fabrica entouré d'une aura de succès. Il était à la Triennale du Palais de Tokyo, et il expose chez Gaudel de Stampa à Paris dans quelques semaines. Résultat : un raz-de-marée a emporté la plupart de ses pièces, il ne reste plus grand chose à voir ! Mais on arrive à partir de quelques éléments à deviner son univers teinté d'enfance et de SF, de gadgets et de robots bricolés. Une navette spaciale semble s'être échouée dans sa cellule. Un alien y a oublié son *space-gun*. Cerveaux artificiels, intelligences en réseau, connections, ambiance jeux vidéo... Bienvenue en pleine "Mihutologie". Quelques dessins tracés en transparence sur les vitres, une de ses spécialités, nous donnent un avant-goût de l'expo qu'il prépare à Paris.

Au détour d'un couloir, on rencontre **Ciprian Muresan**, l'artiste qui a rejoué le *Saut dans le vide* de Yves Klein... Trois secondes après. Il est absorbé par son projet pour Feature à la Foire de Bâle.

On le suit dans les locaux de Plan B, transformés en atelier de sculpture académique pour l'occasion. Accompagné de plusieurs étudiants, cet artiste plein d'humour, adepte de références et de jeux de mots visuels, travaille à modeler des sculptures classiques en terre. *The invisible Clerk* ("la vendeuse invisible") est la première œuvre qui ne se nourrisse pas de matière picturale depuis mon arrivée. Classique en apparence, c'est un geste iconoclaste, un clin d'œil au hiératisme de l'histoire.

Ces bustes sont des copies des fleurons de l'histoire de l'art roumain trouvés dans les sous-sols du Musée d'art moderne de la ville.

De là à penser que l'art roumain sera soldé à Art Basel...

Vers 19h, notre soif d'art n'est toujours pas étanchée mais on change de décor. On se rend au cœur-même de la ville, dans le quartier des cinémas où nous attend **Cantemir Hausi**. A la nuit tombée, les jeux d'ombres amplifient l'ambiance chamanique de son atelier : des crânes qui ressemblent à des têtes réduites, des arcs, des flèches, des skis anciens... on opère un retour à la terre et aux éléments naturels.

Il expose au même moment chez Barbara Thumm, sa galerie de Berlin... formidable sauf qu'il ne lui reste à nous montrer que d'anciens travaux d'étudiants. D'excellentes études au graphite représentant des squelettes de chevaux retiennent tout notre intérêt mais rien à voir avec son travail actuel. Il peint des singes, des chevaux, des oiseaux installés sur le rebord de son divan en cuir... et toujours ces visages effacés comme chez beaucoup d'entre eux.

Mais depuis cinq minutes, je joue au Rubik's Cube au grand amusement de Cantemir... et je m'interroge : pourquoi cette obsession pour la peinture à l'Ecole de Cluj ?

Parce que l'Ecole de Cluj, c'est une bande d'amis de l'Université d'art de la ville passionnée par la peinture flamande et la Renaissance.

Parce qu'en absence de programmes, de règles, ils se sont tout simplement aventurés là où ils voulaient.

Quoi qu'il en soit, si on pensait que la peinture, c'est fini... quelque part en Transylvanie, on nous prouve que non. On explore encore et encore ce medium qui n'a jamais fini de tout dire, on le réinvente et le renouvelle. On l'infuse et le transfuse même.

MIRCEA SUCIU

Mircea Suciu dans son atelier. Ci-dessous, Marie-Ange Moulonguet, directrice de l'Espace culturel Louis Vuitton.

SIMON CANTEMIR HAUSI

L'artiste dans son atelier, avec l'une de ses œuvres, *The Second Rider Of The Apocolyps*, 2003, toile, 150 x 200 cm.

OANA FARCAS

L'artiste dans son atelier. Ci-dessous, à gauche, *Conspicuous*, 2013, huile sur toile de lin, 85 x 110 cm ; à droite, *Untitled*, 2013, huile sur toile de lin, 120 x 160 cm.

DAN
BEUDEAN

L'artiste dans son atelier.

JEUDI

28 MARS

Day 4

Les places commencent à devenir aussi rares que chères à la Fabrica de Pensule. Alors, certains migrent vers d'autres Fabricas. Comme cette incommensurable usine textile dont on gravit les interminables marches. A chaque niveau, on est face à des perspectives cinématographiques. Sur les vitres, je reconnais les dessins en transparence de Mihut. On a l'impression d'être complètement seuls jusqu'à ce qu'au dernier étage, au bout d'un long couloir, alors qu'on est en train de givrer sur place, on finisse par retrouver le chaleureux **Sergiu Toma**. A 26 ans, il est d'un enthousiasme rare. Il peint depuis dix ans, suite à un accident de kick-boxing qui l'a cloué au lit durant un mois. Et aujourd'hui, quatre galeries s'occupent de son travail dans le monde : Slag à New York, Mieleffver à Gand, Metis à Amsterdam et Nucsarnik Kunsthleg à Budapest. Cette peinture quasi hyperréaliste et surdouée dégage une mystérieuse émotion. Une forêt ou un parc à Rome meublé d'un canapé, un jeu d'ombres chinoises ou une église en feu sont les amorces d'une escapade rêveuse. Comme des réminiscences de sa propre enfance. Mais malgré la passion qu'il nous transmet, personne n'a l'intention de se mettre au kick-boxing pour se réchauffer. Alors avant de nous transformer en stalagmite, on l'entraîne vers des zones plus tempérées.

Autre artiste au sang neuf, le brillant **Robert Fekete** dans une usine spécialisée dans les armatures métalliques… étonnant pour quelqu'un qui peint sur bois. Très impliqué dans les jeux de couleurs, le filtrage lumineux, les compositions savantes, l'image décomposée, il reprend notamment la technique ancestrale de la fresque…

Avant de repartir pour Bucarest, l'équipe retourne à la Fabrica pour préciser ses idées en vue de l'exposition d'octobre. Les dimensions des œuvres, les choix des artistes, leur âge, leur génération, la portée générale de l'expo… tout est important.

VENDREDI

29 MARS



Day 5

Dernière journée à Cluj. Rodica s'est envolée pour Paris à l'aube alors que les températures remontent un peu et laissent la ville se découvrir.

On repasse voir Cantemir qui a régénéré sa production toute la nuit, de quoi montrer des choses récentes à Marie-Ange et Hervé. A la lumière du jour, les œuvres sont encore plus intéressantes, moins inquiétantes aussi.

Je pensais en avoir terminé avec les découvertes de la Fabrica et pourtant, le sang me monte aux joues avec **Dan Beudean** qui avoue pratiquer de temps à autre le "Blood art". Collections de canettes, mégots, paquets de clopes empilés, verre brisé, un Mac blanc maculé de noir… c'est l'apocalypse !

Puis il commence à étendre sur le mur ses dessins de graphite sur papier… tout un univers animal et même anthropomorphe se déploie. Des oiseaux entourés de mains, les ébats très spéciaux d'un éléphant, une femme en train de dessiner au mur un pendu aussi réaliste qu'elle, Patricia Nixon nue…

Mais le nihiliste de la Fabrica, chez qui l'influence de la musique semble très forte, est aussi un cycliste qui soigne son pimpant Chopper américain à flamèches.

Il est à la galerie Zorzini de Bucarest, tout comme **Téodora Axente,** cette jeune femme fraîche et souriante, élève de Marius Bercea et Mircea Suciu deploie son univers satiné et enchanteur sur des toiles qu'elle déroule inlassablement sous nos yeux. Surfaces moirées, argentées, transparences et drapés, peaux de bêtes et aluminium donnent un air mystérieusement festif à d'étranges scènes. Rites de passage ? Sorcellerie ? Jeux d'enfants ? On ne saurait dire. Elle crée un monde parallèle où passé, présent et futur se mêlent.

Mais il est temps de rejoindre **Gheorghe Ilea,** l'artiste qui a réalisé l'immense fresque en trompe-l'œil à l'entrée de la Fabrica.

Il nous attend dans son atelier à Zalau, à une heure de Cluj, avant la nuit tombée. Entraîné par Mihai Pop, on s'enfonce un peu plus dans ce paysage rural, où la misère devient soudain palpable. Silencieux mais prolifique, dans son hangar-atelier, l'infatigable Ilea sort ses tripes : peintures pop ou hyperréalistes, sur toiles ou sur capots de voitures, délicates empreintes d'une église relevées sur papier bible. Il a expérimenté tous les genres artistiques. Pour Mihai la génération d'Ilea était très bohème, alors que les trentenaires sont plus pragmatiques.

C'est encore plus criant de vérité après cette visite. Fera-t-il partie de la liste définitive ? Rien n'est encore décidé et ce sera sans doute le cas pendant quelques mois encore.

Entre-temps, Marian Ivan m'a appelée. J'aurais l'honneur d'être reçue par Geta demain à Bucarest, juste avant mon vol pour Paris. Ce n'était pas gagné à sang pour sang.



TEODORA AXENTE

L'artiste dans son atelier en compagnie de Gheorghe Ilea, avec l'une de ses œuvres, *Ramona I*, 2012.



GHEORGHE ILEA

L'artiste dans son atelier avec l'une de ses œuvres.



MIHUT BOSCU KAFCHIN

L'artiste dans son atelier.





ROBERT FEKETE

L'artiste dans son atelier.



SERGIU TOMA

L'artiste et l'une de ses œuvres : *The Light at the edge of realm*, 2013, huile sur toile, 191 x 205 cm.

MAKING OF















01. Rodica Seward et Mihut Boscu dans l'atelier de l'artiste. **02.** Hervé Mikaeloff, commissaire de l'exposition "Scènes roumaines". **03.** Mihut Boscu et l'équipe. **04.** Hervé Mikaeloff chez Geta Bratescu. **05.** L'équipe avec Oana Farcas dans son atelier. **06.** Mihai Pop, fondateur et directeur de la galerie Plan B. **07.** Rodica Seward, présidente de la maison de ventes Tajan, dans un atelier de la Fabrica de Pensule.

Le 29 octobre une vente est organisée par l'étude Tajan au profit de Fabrica de Pensule-Cluj. Les œuvres réalisées spécialement pour cet événement seront préalablement exposées à l'étude Tajan à partir du 21 octobre.

L'ESPACE CULTUREL LOUIS VUITTON OU L'ADN DU VOYAGE

Fidèle à l'esprit défricheur du célèbre malletier Louis Vuitton, l'Espace culturel qui porte son nom, fait opérer un tour du monde à ses visiteurs, depuis son ouverture en 2006, à travers des expositions aux titres évocateurs : "L'Inde dans tous les sens", "Orients sans frontières", "Ailleurs"...

Perché au 7e étage de la célèbre boutique des Champs-Elysées, mais néanmoins déconnecté de l'aspect commercial de la marque, l'Espace culturel Louis Vuitton s'est taillé en quelques années son 7e ciel artistique. Tout entier dédié au voyage, curieux d'explorer les scènes culturelles les plus éloignées et révéler de jeunes talents, toujours en mouvement et tout en transports, l'Espace Vuitton a permis au public de découvrir les artistes venus d'Inde, d'Iran, de Russie ou du Chili... mais plus qu'un simple atlas amélioré qui se contenterait d'énumérer des destinations de rêve, ce sont autant d'invitations à sortir des frontières artistiques et mentales. On a ainsi remonté le temps et atteint l'enfance avec "Qui es-tu Peter ?" ou est passé de l'autre côté de l'écran cinéma avec "Travelling... Libre d'esprit et libre d'accès", l'Espace est aussi un lieu d'échanges et de débats, avec notamment les "Conversations" et de performances... autant de rendez-vous à suivre dans l'intimité de la (véritable) cuisine des lieux. Cette convivialité artistique s'étend même à travers le monde puisque d'autres espaces ont ouvert à travers le monde à Tokyo, Hong Kong ou Singapour et tout récemment à Venise avec une exposition de Tony Oursler. Et d'autres sont déjà en gestation à Munich et ailleurs.

Espace culturel Louis-Vuitton, 60, rue de Bossano, Paris 8e, T. 01 53 57 52 03, www.louisvuitton-espaceculturel.com.

Geta Bratescu, *Vestigii*, 1978, collage textile sur papier, 35 x 50 cm.

PHOTO COURTESY PRIVATE COLLECTION, NEW YORK.

GETA BRATESCU GARDE LA LIGNE

Par Anaïd Demir

D'une incroyable jeunesse artistique, cette artiste roumaine de 87 ans a bâti son travail au fil de la ligne...

A Bucarest, sa notoriété dépasse de loin le cercle des initiés. Même les chauffeurs de taxi savent qui est la grande Geta Bratescu. A elle seule, elle représente tout un pan de l'histoire de l'art roumain depuis la fin des années 1970, et elle a présenté sa rétrospective au Musée d'art moderne de Bucarest en 1999. Son aura la précède avec une telle force qu'une fois poussée la porte de son atelier, on est – tout comme face à la Joconde – étonné de se trouver en présence d'une femme si frêle, si modeste et si humaine. Légèrement voûtée, du haut de son mètre 55 à peine, elle vous enveloppe d'un regard si chaleureux qu'on a le sentiment d'être en famille, à la maison.

L'atelier n'est pas un lieu anodin pour Geta Bratescu, qui en a été privée de longues années. Avant de s'installer dans cet appartement du nord-est de Bucarest, elle logeait dans une garçonnière avec mari et enfant et tentait de pousser les murs pour créer. Plus qu'un lieu de travail, l'atelier est pour elle un refuge, un lieu que l'on porte en soi et qui engendre l'art. Un espace de liberté auquel elle a rendu hommage à travers *Studio* (1978), un film en trois temps d'une grande poésie où sommeil, réveil et jeu s'orchestrent à partir des dessins que l'artiste trace dans l'espace.

A 87 ans, Geta Bratescu qui a aussi été illustratrice de livres pour enfants, en paraît quinze de moins… probablement parce que l'art préserve des outrages du temps, mais surtout parce qu'elle a su garder son âme d'enfant. D'ailleurs, dans son atelier, tout semble prétexte à jouer et créer. Comme sa série *La Règle du cercle, la règle du jeu* (1985), qui consiste à remplir un cercle par des lignes, des couleurs, des gestes.

Dans un coin, des cuillères en bois ont pris des visages humains et veillent sur son travail. Des assiettes en papier ont été transformées en visages clownesques. Des rubans de papier traversés de lignes entrelacées se baladent comme des frises dans l'espace.

L'enfance est là, mais ce n'est pas pour autant qu'il faut voir en Geta Bratescu une vieille mamie gâteuse. L'art est une affaire sérieuse à laquelle elle s'adonne avec humour et légèreté.

C'est une posture à tenir vis-à-vis du monde. Pour elle, les artistes eux-mêmes sont des clowns : "*ils dessinent avec leur corps, inscrivent leurs gestes dans l'espace*".

Quant à elle, elle s'implique physiquement : le visage grimé de blanc dans une série photos des débuts, elle esquisse un sourire séquencé. Et dans son film *EarthCake,* elle se met à manger un gâteau à la cuillère face caméra. Le monde fantasque d'Eugène Ionesco, autre artiste roumain d'origine, ne semble pas loin.

D'ailleurs, ces éléments du théâtre de l'absurde, ces personnages grotesques que sont les clowns seront prochainement exposés à Bucarest, dans la galerie de Marian Ivan, son galeriste, qui nous accompagne.

Ces deux-là se jettent sans cesse des regards complices. Quand l'une ne finit pas sa phrase,



Geta Bratescu

“La ligne est un objet qui vit dans l’espace. Elle doit être libre. La ligne ne raconte pas. J’aime raconter ce que la ligne me raconte.”

l’autre la reprend. Quand elle omet un détail, il complète. C’est une relation aussi professionnelle que filiale. Depuis leur rencontre en 2007, ils ne se quittent plus pour le bénéfice de chacun. Marian Ivan la préserve, accompagne son travail et s’en émerveille avec discrétion. C’est lui qui l’a ramenée sur le devant de la scène internationale. Depuis, on l’a vu à Berlin, Vienne, Stockholm, Londres, Barcelone ou Istanbul. Elle était à la Serpentine Gallery de Londres ou à la Triennale du Palais de Tokyo à Paris en 2012. Actuellement, elle est visible aux Biennales de Venise et de Moscou, ainsi qu’au Musée d’art contemporain de Castilla y Léon en Espagne.

Et ça ne fait que commencer, car plus les années passent, plus le travail de Geta Bratescu apparaît d’une grande jeunesse sans pour autant céder à la maturité. Dessins, collages, tableaux textiles, installations d’objets, photographies, performances, films, mais aussi littérature et poésie… sa production donne dans la diversité sans s’éloigner de sa ligne de pensée.

La ligne justement, cet élément qui file tout au long de son travail, se glisse partout où nos yeux se posent dans l’atelier. Un bout de ficelle, un bâtonnet de bois, une anse de sac en papier, des mikado multicolores… Pour Geta, *“la ligne est un objet qui vit dans l’espace. Elle doit danser. Elle doit être libre. La ligne ne raconte pas. J’aime raconter ce que la ligne me raconte”*, nous confie-t-elle. Quant au dessin, c’est pour elle un geste. Une discipline qu’elle pratique huit heures par jour depuis l’enfance. Avec la même ferveur. Les mains, la partie du corps la plus difficile à dessiner, sont un de ses principaux sujets, jusqu’à devenir les actrices d’un film en 1977. Reliées à l’esprit, elles matérialisent les idées.

Et comme les lignes sont aussi des mots, cette passionnée de littérature, directrice artistique de la revue littéraire *Secolcul* (le siècle), a publié des essais, des poèmes et des romans.

Car c’est une exploratrice qui tisse des récits à travers ses voyages. Inscrite à L’Union des Artistes, le régime communiste lui a au moins permis des excursions. Elle va d’abord à la rencontre des pêcheurs dans un village près du Danube, puis en Italie, en Grèce, en Angleterre, au Danemark… Plutôt que de se maintenir dans l’isolement, elle réalise un vrai travail de mémoire qui se prolonge avec la série des *Voyageurs* ou *Médée,* une série de tableaux textiles qui oscillent entre relevé topographique d’une île et profil féminin. Quelles que soient les années, Geta Bratescu garde la ligne. Le temps ne semble pas avoir prise sur cette grande dame tranquille qui est en passe de devenir une légende vivante.

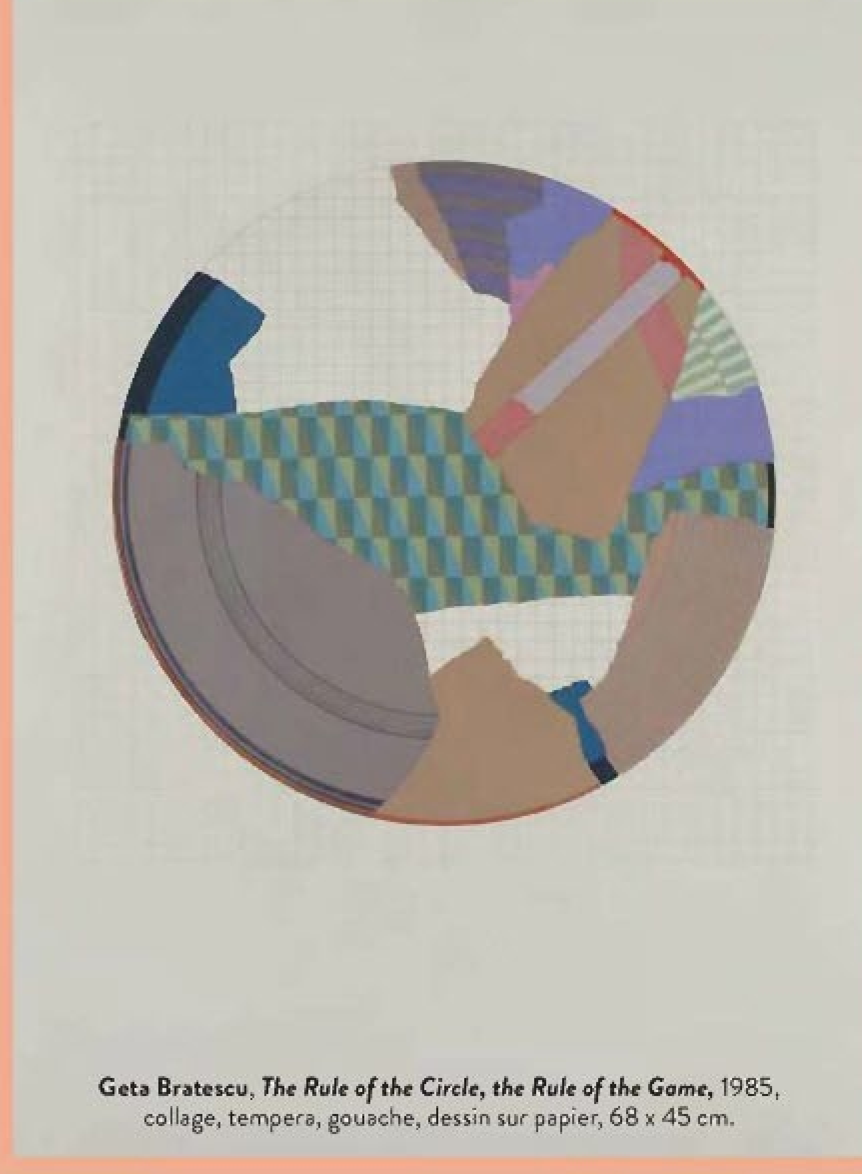
À VOIR

Scène roumaine, Espace culturel Louis Vuitton, Paris 8, à partir du 11 octobre.
Galerie Marian Ivan, Bucarest, www.ivangallery.com

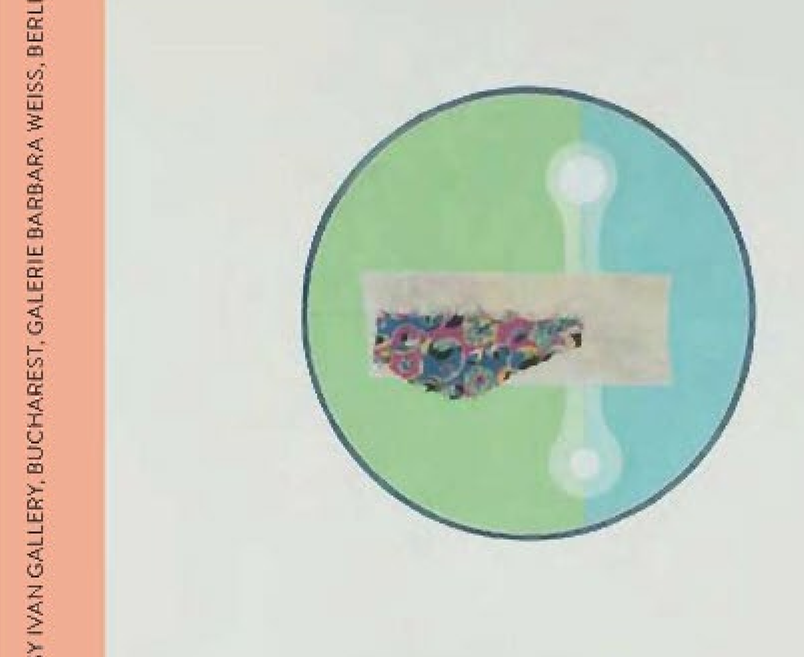
Geta Bratescu est représentée par les galeries Ivan Gallery (Bucarest), Barbara Weiss (Berlin), Rüdiger Schöttle (Munich) et Mezzanin (Vienne).



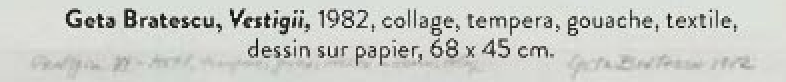
Geta Bratescu, ***The Rule of the Circle, the Rule of the Game,*** 1985, collage, tempera, gouache, dessin sur papier, 68 x 45 cm.

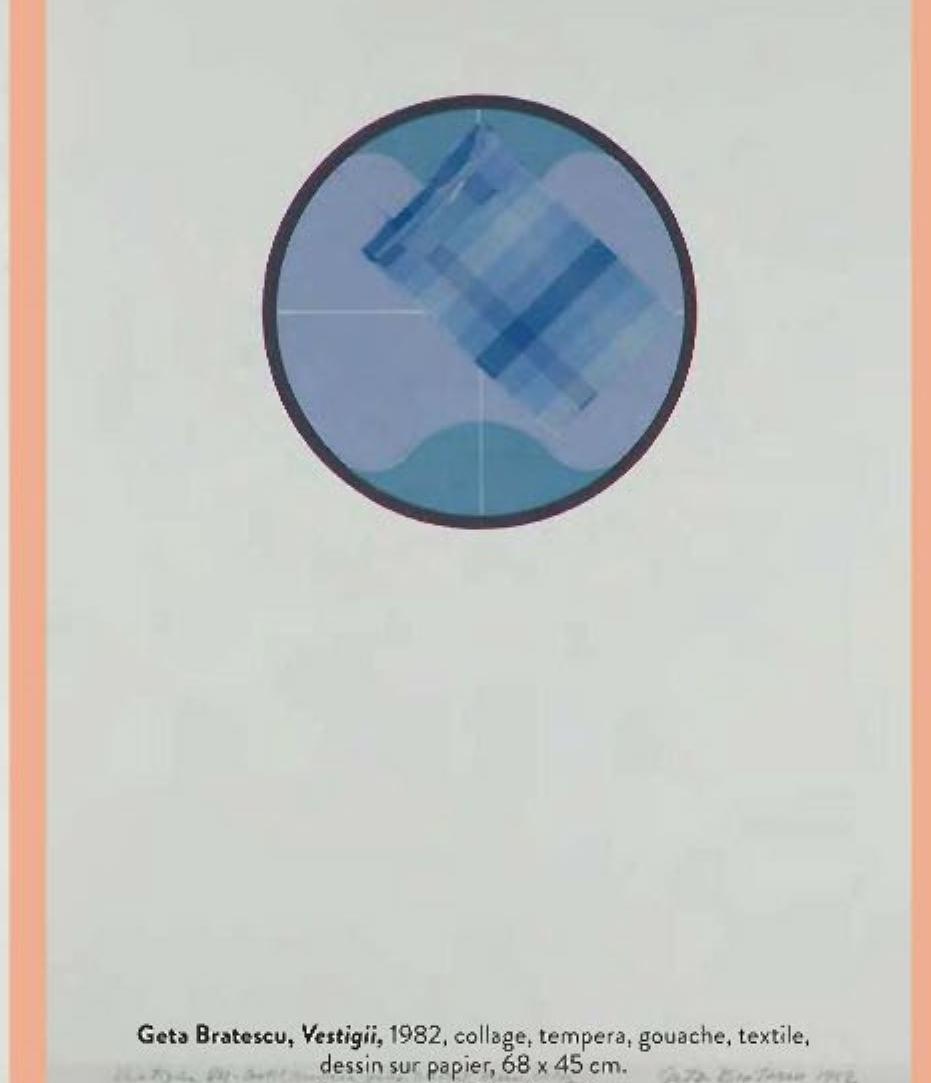


Geta Bratescu, ***The Rule of the Circle, the Rule of the Game,*** 1985, collage, tempera, gouache, dessin sur papier, 68 x 45 cm.



Geta Bratescu, ***Vestigii,*** 1982, collage, tempera, gouache, textile, dessin sur papier, 68 x 45 cm.





Geta Bratescu, ***Vestigii,*** 1982, collage, tempera, gouache, textile, dessin sur papier, 68 x 45 cm.

BUCAREST ADRESSES PAR MIHAELA VASILE

Mihaela Vasile est le cofondateur de Rokolectiv, le plus célèbre des festivals de musique électronique et arts associés de Roumanie qui se déroule à la mi-avril à Bucarest, dans les locaux du Mnac (Musée national d'art contemporain), logé dans l'ancien palais de Ceaucescu. Son programmateur infatigable présente ici son Bucarest, tel qu'il l'a fait connaître aux quelque trois cents artistes invités par le festival depuis huit ans (www.rokolectiv.ro).

Musées

MNAC
Le Musée national d'art contemporain de Bucarest présente d'intéressantes expositions temporaires et possède une magnifique terrasse où siroter un café avec vue sur le plan urbanistique de Ceausescu ! Et comme tout doit être grandiose ici, la plus grande église orthodoxe d'Europe orientale est en construction, face au musée.
Calea 13 Septembrie, Palatul Parlamentului, porte B3 - T. +4021 318 91 37, www.mnac.ro

MUSÉE DE LA PAYSANNERIE
Une jolie incursion dans le style de vie et l'artisanat des campagnes, avec une boutique où il n'est pas nécessaire d'être hippie pour apprécier les peintures naïves ou les tapis proposés à la vente.
E60 Şoseaua Kiseleff 3 T. +4021 317 9661
www.muzeultaranuluiroman.ro

Bars

ATELIER MECANIC
Bien que le quartier de Lipscani, dans le centre ancien, soit de plus en plus dénaturé par la multiplication de bars à touristes tous plus bruyants et clinquants les uns que les autres il faut vraiment prendre le temps de le traverser pour aller boire une bière à l'Atelier Mecanic, un petit bar super relax décoré par Corvin Cristian (l'architecte d'intérieur le plus branché de Bucarest) dans le style d'un vieil atelier de réparations. Nouez conversation avec les gens là-bas et demandez-leur de vous indiquer la meilleure fête ou l'événement de la journée à ne pas manquer. Ils devraient parfaitement vous renseigner.
Covaci Strada 12
T. +359 40726 76 76 11

CAFÉ VERONA / LIBRAIRIE CĂRTUREŞTI
Autre agréable bar-terrasse juste derrière Cărtureşti, le plus grand libraire-disquaire de Bucarest.
Arthur Verona Str.13-15
T. +4073 200 30 60

Clubs

MODERN
Tout jeune club avec une bonne programmation qui présente ce qui se fait de plus récent en matière de musique électronique, de groupes de taraf (fanfares tziganes) locaux ou de soirées bi, trans et queer. Cet automne, le Central ira s'installer dans un palais historique du centre-ville. Vous n'aurez qu'à demander l'ancien Palatul Stirbey.
107 Calea Victoriei.



Atelier Mecanic.

CONTROL
Club installé au centre-ville dans un ancien restaurant de l'époque communiste, avec une programmation allant de l'électro aux groupes indies. Fonctionne aussi comme bar durant la journée, avec une grande terrasse.
4 Strada Constantin Mille
T. +40733 927 861, www.control-club.ro

Restaurants

LACRIMI ŞI SFINŢI
Situé en plein centre, un restaurant roumain traditionnel à la très belle déco contemporaine.
16 Strada Şepcari +4072 555 82 86
www.lacrimisisfinti.com

ZEXE
Restaurant 100 % traditionnel, avec des recettes préparées comme aux siècles passés. Oubliez la déco kitsch et régalez-vous du poulet fermier maison à la sauce à l'ail et à la tomate.
80 Strada Icoanei T. +4021 242 14 93
www.zexe.ro

SHIFT PUB
Pub-resto sans prétention proposant de bons plats à prix modestes, très fréquenté par les jeunes.
17 Strada General Eremia Grigorescu
T. +4021 211 2272, www.shiftpub.ro

RUE DU PAIN
Si vous ne pouvez pas vous passer de votre croissant matinal, découvrez cette Rue du Pain, une boulangerie pâtisserie avec un chef français qui vous fera sentir comme à la maison.
111-113 Calea Floreasca
T. +40722 32 49 43.

Souvenirs

MARCHÉ AUX PUCES VALEA CASCADELOR
Que vous y trouviez ou non votre bonheur, c'est une excellente occasion de découvrir un quartier typique de l'ancienne Bucarest communiste, et de déguster les célèbres *mici* (boulettes de viande) juste sorties du grill.
22 Strada Valea Cascadelor.

PING PONG
Boutique de meubles, objets de design et articles de collection des années 1950, tenue par deux des plus sympathiques artistes de Bucarest.
7 Intrarea Roma Street (showroom)
www.pingpongshop.tumblr.com

CLUJ ADRESSES PAR ROBERT FEKETE

Figure montante d'une nouvelle génération d'artistes roumains nés à la fin des années 1980, **Robert Fekete** a étudié à l'Université d'art et d'esthétique de Cluj et en a fait sa ville d'adoption. Il qualifie lui-même sa peinture de "faux romantisme" et représente ses personnages de dos, perdus dans la contemplation rêveuse de tableaux de paysages brumeux à la Caspar David Friedrich, provoquant chez l'observateur une mise en abîme mélancolique. Déambulation dans Cluj en sa compagnie.

Monument

STATUIA SFANTU GHEORGHE
(Statue de saint Georges terrassant le dragon)
A chaque fois que je vois cette statue à Cluj, je me souviens d'un cours d'histoire de l'art dans lequel notre professeur nous expliquait l'importance de ce monument. Même s'il s'agit d'une copie, c'est le premier exemple de statue équestre de la Renaissance. L'original, coulé en bronze en 1373 par les sculpteurs locaux Martin et Gheorghe, se trouve au palais royal de Prague. Depuis que j'ai découvert cet original lorsque je me suis rendu à la cinquième édition de la Biennale de Prague, j'apprécie encore plus sa réplique dressée à Cluj.

Musées et centres culturels

MUZEUL DE ARTA NATIONALA
(Musée des Beaux-Arts)
Les collections permanentes du Musée des Beaux-Arts présentent un précieux ensemble d'œuvres roumaines et européennes : peintures, arts graphiques et décoratifs. Au cours des dernières années, grâce à son directeur Calin Stegerean, un intellectuel de haute stature, le musée a modifié la dynamique de ses expositions temporaires et a, depuis, moins tendance à organiser de sempiternelles expositions d'artistes locaux.
30 Piaţa Unirii - T. +4026 459 69 52
www.macluj.ro

PARCUL CENTRAL
Le département peinture se trouve dans le parc central de la ville. Il est aujourd'hui une référence dans le succès de "l'école de Cluj".
2 Strada Arany Janos - T. +4026 443 02 96
www.uad.ro/web/ro

FABRICA DE PENSULE
La Fabrica de Pensule (Fabrique de pinceaux) est le principal espace artistique de Cluj et constitue une initiative unique en Roumanie. C'est un espace collectif dédié aux arts contemporains. Lancée en 2009, l'idée était de fédérer les idées, événements et projets d'organisations culturelles développés par les galeries, producteurs et artistes indépendants de la ville.
59-61 Strada Henri Barbusse
T. +4072 553 01 05 -www.fabricadepensule.ro

La Fabrica de Pensule accueille notamment trois galeries :

GALERIA SABOT
Cette galerie a ouvert début 2009 à la Fabrica de Pensule. Espace artistique très créatif, elle entend explorer de nouveaux territoires artistiques d'avant-garde.
T. +4072 322 41 05 www.galeria-sabot.ro



Installation sur la façade de la Fabrica de Pensule.

GALERIA PLAN B
Ouverte en 2005 par Mihai Pop et Adrian Ghenie, Plan B est dévenue une référence dans le développement de le scène artistique roumaine au cours des dernières années.
T. +4074 065 85 55 - www.plan-b.ro

GALERIA BAZIS
Zsolt Berszan, Szabolcs Veres et Istvan Betuker sont les principaux artistes à l'origine de cette galerie dont le premier objectif est de promouvoir de jeunes artistes roumains, notamment originaires de Transylvanie. La galerie représente également des artistes étrangers, et a ouvert un nouvel espace à Berlin.
www.bazis.ro

Cinéma

LE TIFF (TRANSYLVANIAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL)
Le Tiff, plus grand festival de cinéma de Roumanie se déroule chaque année à Cluj à la fin du mois de mai. Dans tous les cinémas de la ville pendant la durée du festival.
tiff.ro

CASA TIFF
Casa Tiff est un centre culturel qui s'attache à promouvoir l'éducation cinématographique et favoriser l'expression artistique en encourageant la pratique du cinéma, de la photo, du théâtre, des arts visuels, etc.
6 Str. Universitatii
T. +4075 347 88 93
tiff.ro

Cafés et restaurants

La colline Cetatuia et son café en terrasse bénéficient d'une vue panoramique sur la ville, parfait pour prendre le pouls de la ville.

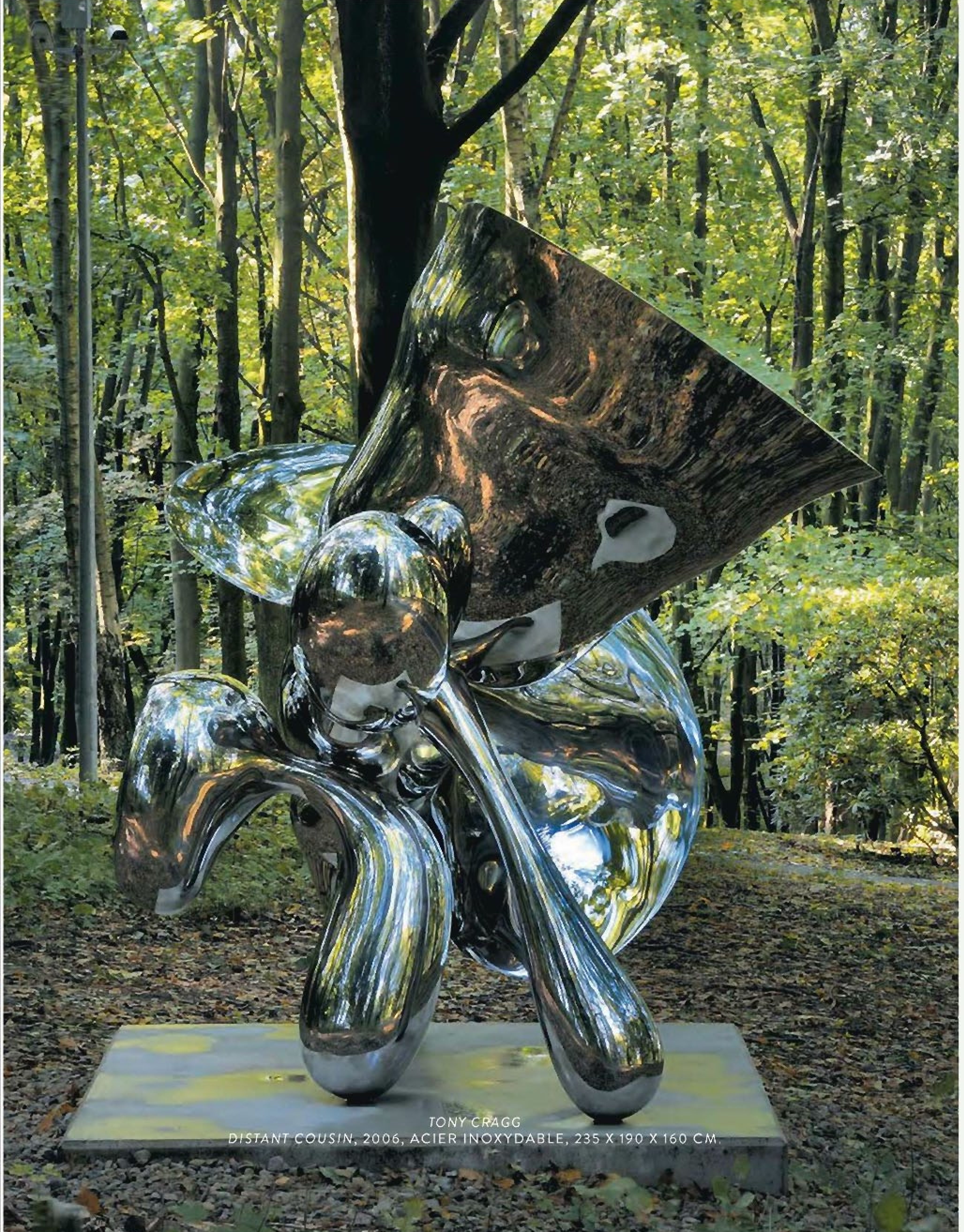
L'Insomnia pub, le café Bulgakov, le café-brasserie Toulouse, tous ces établissements se trouvent dans le centre-ville et sont très fréquentés par les étudiants.

INSOMNIA
Strada Universitatii 2
T. +4074 124 53 15
insomniacafecluj.blogspot.ro

BULGAKOV
Strada I. M. Klein 17
T. +4026 445 01 56
www.bulgakov.ro

TOULOUSE
Strada Unirii 12
T. +4073 011 23 54
www.toulouse.ro

PHOTOS CORVIN CRISTIAN, ADRIAN SABAU/COURTESY PLAN B, CLUJ/BERLIN.



TONY CRAGG
DISTANT COUSIN, 2006, ACIER INOXYDABLE, 235 X 190 X 160 CM.

PHOTO CHARLES DUPRAT FOR SKULPTURENPARK WALDFRIEDEN.

SKULPTURENPARK WUPPERTAL

Tony Cragg
interview par Jérôme Sans

L'artiste britannique **Tony Cragg** vit et travaille à Wuppertal, en Allemagne, depuis près d'une quarantaine d'années. En 2006, il y découvre la Villa Waldfrieden laissée à l'abandon, écrin rêvé pour y installer son Skulpturenpark. Il dévoile ici l'importance que revêt pour lui la sculpture, au-delà du champ purement artistique, et sa notion du parc de sculptures, dont la vocation n'est pas de s'étoffer à l'infini.



PHOTO CHARLES DUPRAT FOR SKULPTURENPARK WALDFRIEDEN

TONY CRAGG
POINTS OF VIEW, 2007, BRONZE, 550 X 120 X 175, (AU PREMIER PLAN).
DECLINATION, 2004, BRONZE, 240 X 231 X 360 (EN ARRIÈRE-PLAN).

JÉRÔME SANS : Comment est née l'idée du Skulpturenpark, et pourquoi avoir choisi Wuppertal ?
TONY CRAGG : Après avoir étudié au Royal College de Londres, je me suis installé à Wuppertal en 1977, ville dont mon épouse d'alors était originaire. Nous devions rester un an en Allemagne afin qu'elle y achève ses études, mais ce séjour s'est prolongé bien au-delà. Wuppertal, cité industrielle dotée d'une histoire très riche, présente aujourd'hui une physionomie et des contradictions intéressantes : les fondements économiques, la population, la culture, tout y est en pleine mutation. Par ailleurs, la ville est environnée de splendides paysages vallonnés : de mon atelier, j'ai une vue magnifique sur cette nature préservée. En 2002 j'ai commencé à installer des sculptures dans les champs et forêts environnant mon atelier.

Qu'était la Villa Waldfrieden ?
Un domaine d'une quinzaine d'hectares issu du courant de pensée anthroposophe. Son créateur, le professeur Kurt Herbert, possédait une usine de peinture installée non loin de la résidence avec parc qu'il habitait dans le centre de Wuppertal. Pendant la guerre, il donna asile à plusieurs artistes interdits d'activité par les nazis, comme Oscar Schlemmer et Willie Baumeister. Lorsque je l'ai découverte en 2003, la Villa Waldfrieden était à l'abandon, et j'ai eu aussitôt le coup de foudre.

Comment ce projet se situe-t-il dans le cadre de votre travail ? Avez-vous le sentiment que votre activité de sculpteur a trouvé ici le lieu qui lui convient le mieux ?
En réalité, je n'ai pas produit beaucoup d'œuvres pour l'extérieur. Cela exige un changement d'échelle, et les matériaux susceptibles d'être exposés aux intempéries sont peu nombreux. Le parc n'est sans doute pas le cadre le plus approprié à mon travail, mais il constitue un défi très stimulant.

Quelle relation entretenez-vous avec l'architecture et l'espace ?
J'ai commencé à travailler dans les années 1960 et 1970, à une époque où tout se devait d'être renouvelé : les artistes étaient en quête de matériaux singuliers et la pratique artistique cherchait à investir de nouveaux espaces. Dès le début des années 1980, j'ai eu le sentiment que tout cela prenait une tournure maniériste exigeant des réponses sans aucun rapport avec mes préoccupations et mes thèmes. Devoir réagir à un espace spécifique me paraît être une restriction inutile imposée à mon travail. Une usine, un salon, un château, un abattoir ou une église sont des espaces-ready made, sans réelle signification artistique. J'accomplis le travail qui me paraît nécessaire en réponse aux thèmes auxquels je me consacre depuis de nombreuses années au sein de mon atelier, entité que je maîtrise. Mon travail y est à son meilleur et ma crainte est qu'il amorce une décomposition sitôt extrait de cet environnement sous contrôle.

Comment définiriez-vous le programme artistique et culturel du parc ? Sur quels critères choisissez-vous les artistes que vous exposez ? Combien d'œuvres y présentez-vous en permanence ? Combien d'œuvres nouvelles envisagez-vous de montrer chaque année ?
Le parc est dédié à la sculpture, dès le départ nous avons présenté une série d'expositions d'artistes que j'estime importants et qui, d'une certaine façon, illustrent l'éventail de formes et de sujets que la sculpture adopte aujourd'hui. Nous avons commencé avec Mario Merz, Eduardo Chillida, Jean Tinguely et Jean Dubuffet, poursuivi avec John Chamberlain, Norbert Kricke, Richard Long et Carl Andre, et tout récemment nous avons exposé Didier Vermeiren, Jan Fabre et William Tucker. La sculpture est l'un de mes médiums favoris. Elle est une pratique fondamentale, et contribue à fournir du sens et de la valeur au monde qui nous entoure. Actuellement, le parc abrite une trentaine de pièces, dont des œuvres de Richard Deacon, Thomas Schütte, Wilhelm Mundt, Tatsuo Miyajima, Eva Hild, Jaume Plensa, Bogamir Ecker, ainsi que mes créations personnelles. En accroître le nombre au fil du temps est envisageable, mais dans une mesure limitée. Car, selon moi, un parc de sculptures ne doit pas être surchargé, tendance que j'ai pu fréquemment observer. Mon souhait est d'offrir aux visiteurs une approche optimale de chaque sculpture.

Comment voyez-vous l'évolution de l'histoire de la sculpture – particulièrement de la "sculpture publique" – au cours des cinquante dernières années, en Grande-Bretagne mais aussi à l'étranger ?
La sculpture est considérée comme un fragment de réalité figée, je pense toutefois qu'elle est un outil fondamental d'étude du monde matériel, lui prodiguant de la valeur, une signification et même du sentiment. Le développement spectaculaire de la sculpture au cours des cent vingt dernières années s'est renforcé dans le demi-siècle passé. De nombreux sculpteurs issus de cultures différentes ont contribué à la richesse et au dynamisme de cette évolution. Avant de quitter l'Angleterre, où je suis né, l'œuvre des sculpteurs britanniques a joué un rôle déterminant dans ma compréhension de ce support artistique. Toutefois, la sculpture ne peut être réduite à une simple appartenance nationale, je suis persuadé qu'à l'avenir on comprendra mieux sa dimension universelle. Nul ne saurait présager de l'avenir, mais la création du parc de sculptures de Waldfrieden est une expérience formidable.

"ACCROÎTRE LE NOMBRE D'ŒUVRES AU FIL DU TEMPS EST ENVISAGEABLE, MAIS DANS UNE MESURE LIMITÉE. CAR, SELON MOI, UN PARC DE SCULPTURES NE DOIT PAS ÊTRE SURCHARGÉ. MON SOUHAIT EST D'OFFRIR AUX VISITEURS UNE APPROCHE OPTIMALE DE CHAQUE SCULPTURE."



RICHARD DEACON
ARAMIS, 2007, ACIER INOXYDABLE, 261 X 338 X 246 CM.

PHOTO SÜLEYMAN KAYAALP.

À VOIR
Tony Cragg, du 13 septembre 2013 au 5 janvier 2014,
Musée d'Art moderne de Saint-Etienne-Métropole,
Rue Fernand Léger, 42270 Saint-Priest-en-Jarez,
www.mam-st-etienne.fr



PHOTO AUTOBAN.

LE BOSPHORE D'ISTANBUL

Le monde a les yeux rivés sur Istanbul, qui fait entendre haut et fort sa voix et clame sa liberté. L'ancienne Constantinople fascine par son croisement des cultures et son essor fulgurant au cours des dernières années. Les traces grandioses du passé côtoient l'émergence d'une scène artistique parmi les plus dynamiques. Une frénésie et une singularité ici décrites par **Autoban,** le studio de design fondé par l'architecte Seyhan Ozdemir et le designer Sefer Çaglar, sollicités par le monde entier pour leur créativité et leur esprit expérimental.



La ville d'Istanbul apparaît comme un organisme fascinant, une gigantesque machine qui, en dépit de son chaos apparent, fonctionne extrêmement bien.

MÉCANIQUE D'UNE VILLE

"La ville en tant que mécanisme n'est donc rien d'autre qu'un labyrinthe : une configuration de points de départ et de points d'arrivée, séparés par des obstacles", notait en 1958 l'architecte français d'origine hongroise Yona Friedman au sujet des mégapoles dans son manifeste *L'architecture mobile*. La ville d'Istanbul est elle-même un gigantesque mécanisme peuplé de labyrinthes tels que les décrit Friedman, avec sa superposition de couches de significations, d'histoire, de culture et de styles de vie ; l'agglomération parvient pourtant à maintenir une tumultueuse harmonie dotée d'une sonorité authentique.

CONTRADICTIONS

Les contradictions sont omniprésentes dans la ville.
Les vestiges de Byzance, les artefacts de l'empire ottoman, les immeubles flambant neufs du quartier commercial qui poussent comme des champignons, les bidonvilles ou ce que l'on appelle les *gecekondu* (littéralement "posés cette nuit", logements rudimentaires construits sans permis), la monstrueuse architecture publique de notre époque et la superposition sur le tout d'éléments d'architecture de style néo-ottoman.

TEXTURES ET MOTIFS

La ville constitue un cas unique par son usage aussi bien délibéré qu'accidentel des textures et motifs. Des ensembles calculés et réfléchis de façades et d'ornementations coexistent avec des motifs nés spontanément du vivre ensemble ; kitsch et authenticité.
La mosquée Sehzade, construite par l'architecte impérial Sinan, illustre l'approche poétique et, d'une certaine façon, très contemporaine de Sinan. La simplicité de conception de cet édifice préfigure les expérimentations ultérieures de l'architecte sur le plan des différents espaces géométriques et la façon dont il allait raffiner et explorer de nouveaux systèmes structurels.

MÉMOIRE SOCIALE

Les projets visant à reconstruire, à la place du parc Gezi, une caserne militaire de l'ère ottomane à laquelle serait assignée une nouvelle fonction (centre commercial, résidence, hôtel…) et à faire disparaître le dernier îlot de verdure subsistant dans le centre ville après une décennie de politique néolibérale ont suscité des manifestations de grande ampleur dans tout le pays. Ce projet de faux bâtiment historique entourant un espace public artificiellement préconçu s'est heurté de plein fouet aux souhaits de la population qui, par sa réaction, a créé un espace public authentique. L'un des aspects les plus féconds de ces événements aura été l'explosion d'humour et d'expression satirique à laquelle ils ont donné lieu.
Aujourd'hui à Istanbul on assiste à la construction d'immeubles hypermodernes ou à la rénovation des plus anciens bâtiments de l'époque de l'empire ottoman. Mais on néglige une période importante qui s'est déroulée entre les deux et que nous appelons la période républicaine. Quand on se penche sur les années 1950 et 1960, on découvre les premiers et les plus beaux exemples d'architecture contemporaine stanbouliote.
Les bâtiments de cette période dénotent une tendance au rationalisme. Les locaux de la municipalité d'Istanbul, dessinés par Nevzat Erol, constituent un des exemples les plus typiques cette époque.

L'ÉLÉMENT AQUATIQUE

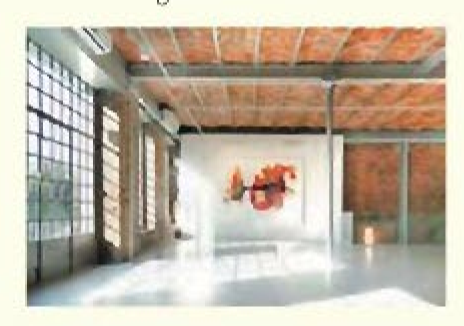
L'eau et la mer sont les éléments les plus significatifs de la ville. Ports, quais, ferries, bateaux, pêcheurs et mouettes sont en quelque sorte les acteurs génériques d'Istanbul. Quand on va de la Corne d'or au Bosphore, on peut observer de près les éléments de l'activité et de la vie maritimes. Les quartiers de Karaköy et de Persembe Pazari, proches de nos bureaux, sont encombrés de matériels tels que cordages pour les bateaux, barques en plastique pour la pêche, ancres, chaînes, cannes à pêche et autres outils à l'usage mystérieux. La vie maritime et l'aspect industriel des énormes tankers est pour nous comme une muse divine. Quand nous observons en détail les gigantesques carcasses rouillées des navires, nous y décelons les signes brutaux du modernisme, neuf et vieux, beau et laid à la fois. En réalité, ces vestiges industriels s'identifient dans notre esprit au caractère de la ville.

PHOTOS AUTOBAN. DR.

ISTANBUL VU PAR AUTOBAN

Visite guidée, entre lieux incontournables de l'art contemporain et bonnes adresses branchées ou confidentielles.

1. GALERI MANA (KARAKÖY)
Logée dans un moulin datant du XIXe siècle, la Galerie Manâ ("concept" en turc), fondée par Mehves Ariburnu en 2011, offre au cœur du quartier Tophane un bel espace d'exposition de 400 mètres carrés.
galerimana.com



2. OTTO (ASMALIMESCIT)
Suivez le conseil d'un vrai fêtard stambouliote : rien ne vaut Otto, dans le quartier d'Asmalimescit. Le bar attire les noctambules branchés avec sa décoration éclectique, sa musique pointue et sa nourriture savoureuse.
www.ottotr.org

3. ISTANBUL MODERN (KARAKÖY)
Le Musée d'Art moderne d'Istanbul, premier musée turc privé à organiser des expositions d'art moderne et contemporain, fut fondé en 2004 et occupe 8 000 mètres carrés en bordure de Karaköy. Le musée collecte, préserve et expose des œuvres d'art moderne et contemporain, les rendant accessibles aux amateurs.
www.istanbulmodern.org



4. ISTANBUL'74 (CETTE PHOTO VIENT DE L'EXPOSITION "HOUSE OF WARIS", SCÉNOGRAPHIÉE PAR AUTOBAN)
Istanbul'74, fondée en 2009 par Demet Müftüoglu-Eseli and Alphan Eseli, est une plateforme culturelle visant à connecter Istanbul à la scène artistique internationale. Entre échanges créatifs et initiatives originales, Istanbul'74 est engagée dans une série d'événements culturels, festivals, ateliers, expositions et collaborations artistiques avec des acteurs majeurs de la scène internationale et dans des disciplines variées (mode, cinéma, musique, design, architecture et arts du spectacle).
istanbul74.com

5. ARCHIVE (GALATA)
Archive est une galerie de design et d'accessoires dans Galata, rue Serdar-i Ekrem, proposant une sélection de marques contemporaines internationales comme Magis, Plank, Tacchini, Seletti, Delightful, et les pièces de quelques nouveaux designers turcs triés sur le volet.
www.archive.com.tr

6. SELFESTATE (GALATA)
Créé par l'équipe de Bone Magazine, ce concept store propose des pièces uniques de créateurs de mode turcs et de marques internationales, ainsi qu'une sélection de livres, magazines, DVD et accessoires. L'arrière-boutique fait office de petit café.
www.selfestate.com



7. SALT GALATA
L'architecte français Alexandre Vallaury a conçu le bâtiment original de Salt Galata pour accueillir la Banque ottomane, inaugurée en 1892. Le bâtiment est un marqueur caractéristique de la ville, avec ses façades aux styles architecturaux différents (néoclassique et oriental). Salt Galata accueille aujourd'hui le programme Salt Research, offrant au public un accès à des milliers de ressources imprimées et numériques, un auditorium, un espace d'exposition temporaire, un café, un restaurant, une librairie et des espaces de travail.
www.saltonline.org

8. GASPAR (KARAKÖY)
Après le succès de son premier restaurant Münferit, le chef stambouliote Ferit Sarper a installé son nouveau restaurant-bar dans une maison néoclassique centenaire de Karaköy. Gaspar propose une cuisine turque contemporaine (poulpe à la polenta ou pâtes à la poutarge), lieu idéal pour dîner ou écouter de la musique. Son design a été réalisé par Autoban.



9. ANJELIQUE (ORTAKÖY)
Depuis son ouverture en 2001, le restaurant et discothèque Anjelique est une institution. A Ortaköy, dans une bâtisse avec vue sur le Bosphore, les trois étages d'Anjelique accueillent des DJ internationaux. anjelique.com.tr

10. IKSV TASARIM (ŞIŞHANE)
IKSV Tasarim, la boutique de design de la Fondation d'Istanbul pour la Culture et les Arts (IKSV), propose une collection de bijoux, papeterie, T-shirts, livres et objets décoratifs, conçus par des artistes locaux et internationaux. IKSV Tasarım présente notamment les travaux de peintres (Aliye Berger, Abidin Dino, Bedri Rahmi Eyuboglu) et de designers turcs (Aida Pekin, Ela Cindoruk, Nazan Pak, Deniz Toraman), certaines pièces créées spécialement pour la boutique.
www.iksvtasarim.com

11. MÜNFERIT (GALATASARAY)
Münferit est une taverne moderne située dans le quartier de Galatasaray. Parmi les meze maison, le poulpe grillé, le poulet circassien ou le couscous noir aux moules. Après le dîner, le Münferit devient l'un des bars les plus prisés.
www.munferit.com.tr

12. GALERIE AUTOBAN (AKARETLER)
Après une restauration très controversée, Akaretler est devenu l'un des quartiers les plus huppés d'Istanbul, affichant ses boutiques de design haut de gamme, ses restaurants et ses galeries d'art. On vient y voir les Akaretler Row Houses, construites en 1875 par Sarkis Balyan sur pour loger le personnel du palais de Dolmabahce. La Galerie Autoban s'y est installée, avec une large sélection de ses produits.
www.autoban212.com



3.

Liu Xiaodong

“La peinture dévoile les secrets du monde.”

ART

100
Célébrations
Philippe Parreno

110
Playtime
Tino Sehgal

114
Biennale de Lyon
G. B. Kvaran / T. Raspail

120
Evénement
Pierre Huyghe

130
Peinture
Liu Xiaodong

138
Loris Gréaud
en images

148
Exposition
LaToya Ruby Frazier

152
Fondation
Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

158
Portrait
Emmanuel Perrotin x Jeffrey Deitch

164
Performance
Gisèle Vienne

168
Portfolio
Latifa Echakhch

174
Livres d'artistes
Juli Susin & Andy Hope 1930

180
Le musée de la vie
Azzedine Alaïa

186
Master class
Philippe Parreno

98 - 187

PHILIPPE PARRENO

CELEBRA TIONS

INTERVIEW PAR
JÉRÔME SANS

Emblématique des artistes de sa génération, **Philippe Parreno** crée depuis les années 1980 des œuvres à la forte charge cinématographique, où l'étrange prend le pas sur le réel. Le Palais de Tokyo rend hommage à cet incontournable artiste de renommée internationale, en lui offrant l'intégralité de ses espaces : il y met en scène une chorégraphie d'œuvres et d'événements.



Philippe Parreno,
Marquise (Model Guggenheim Marquee), *2008, vue de l'exposition "Suicide in Vermillion Sands", Petzel Gallery, New York, 2008, verre organique rouge, (10 mm d'épaisseur), cadre acier, 231 ampoules (diam. 8 cm.), 18 tubes fluorescents, deux chaînes en verre organique, 200 x 150 x 20 cm.*

"L'ARCHITECTURE DU PALAIS DE TOKYO NE SE PRÊTE PAS À L'EXPOSITION MONOGRAPHIQUE CLASSIQUE, IL S'AGIT PLUTÔT D'OCCUPER CET ESPACE COMME CELUI D'UN CENTRE D'ART, LIEU DE L'EXPÉRIMENTATION."

JÉRÔME SANS : **Vous êtes invité à une "Carte blanche" au Palais de Tokyo. Quelle forme prend cette exposition ?**
PHILIPPE PARRENO : Elle prend la forme d'un parcours, et non d'un alignement d'objets. L'espace du Palais de Tokyo permettant de s'oublier et de se perdre, je souhaite que le spectateur puisse faire l'expérience d'une promenade.
A mon sens, il n'y a pas d'objet sans son exposition.
La production d'un parcours constituait déjà l'axe principal de mon exposition à la Serpentine Gallery de Londres, en 2010. Je commençais alors à m'intéresser à l'idée d'une chorégraphie du regard, les corps se déplaçant dans l'espace en fonction d'une temporalité suggérée. Une sorte de chorégraphie mentale non-autoritaire. L'architecture du Palais de Tokyo ne se prête pas à l'exposition monographique classique, il s'agit plutôt d'occuper cet espace comme celui d'un centre d'art. Le centre d'art est le lieu de l'expérimentation par excellence, invitant à la prise de risque et à la critique. En 2012, j'ai été invité par le Philadelphia Museum of Art à mettre en scène une exposition historique autour d'artistes importants pour ma génération, "Dancing around the Bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp". La modernité doit toujours être réinventée, sinon elle tend à s'oublier. On omet souvent, par exemple, les échanges de motifs et d'idées qui avaient cours entre les artistes, sans problème de droits d'auteur : quelque chose apparaissait dans une œuvre et réapparaissait dans celle d'un autre. Les échanges entre ces cinq artistes ont été essentiels et ont largement contribué à créer, après-guerre, la modernité aux Etats-Unis. Pour cette exposition, j'ai imaginé une "mise en scène" où le regard du spectateur peut être guidé par un son ou un changement de lumière.
Je poursuis maintenant cette recherche au Palais de Tokyo.

Que va produire cette expérience en terme de narration ?
Je ne sais pas encore, bien que je pressente déjà un résultat assez sombre. J'ai choisi de montrer des travaux jusqu'ici jamais présentés dans des institutions en France, comme *Zidane, un portrait du XXIe siècle* (2006) ou *Marilyn* (2012), qui sont des films un peu durs, qui évoquent la mort, la paranoïa, le rejet et l'abject. Autant de thèmes récurrents dans mon travail. Je m'intéresse à ce que Georges Bataille appelait "l'hétérologie", ce que la pensée produit et ne veut pas reconnaître. Il s'agit de cet excès, le rejeté, le détritus… C'est une idée personnifiée, par exemple, par le mythe de Frankenstein. Dans mon film *The Boy From Mars* (2003), une architecture a été produite pour les besoins du film par François Roche. Depuis, le film a été intégré à une muséographie mais l'architecture lui a survécu. De façon similaire, quand j'ai tourné *C.H.Z.* (2011) au Portugal, j'ai également dû créer un jardin qui a survécu au tournage, et continue aujourd'hui d'évoluer. La dichotomie de l'image et du vivant qui perdure est très intéressante.

La notion de célébration semble être au cœur de votre travail ?
Oui, c'est un motif récurrent, qui a d'ailleurs été un titre de travail pour l'exposition au Palais de Tokyo. J'aime m'attaquer à des marqueurs de temps, comme le suggèrent des œuvres telles *Fraught Times…* (*Le Sapin de Noël*, 2009). La célébration peut prendre aussi la forme d'un *re-enactement*, comme lorsque j'ai reconstitué le trajet du corps de Robert F. Kennedy de New York à Washington, après son assassinat en 1968 (*June 8, 1968, 2009*). De la même façon, je reconstitue une exposition que j'avais vue en 2002 à New York, à la galerie Margarete Roeder. Cage était déjà mort et Cunningham était toujours vivant. Margarete Roeder avait exposé des dessins de John Cage et, chaque jour à l'aide du Yi-King, un de ses dessins était remplacé par deux dessins de Merce Cunningham. L'exposition de Cage s'était terminée comme une exposition de Cunningham.
Un corps a été substitué à un autre ; un artiste a été substitué à un autre. Une exposition est un acte de création, ou ici un acte d'amour. Il n'y a pas d'histoire de l'exposition, on peut toujours les faire revenir comme des fantômes.
Une tentative de pneumatologie très littéraire.

La collaboration est l'une des caractéristiques de votre démarche. Comment l'envisagez-vous ?
La collaboration avec des artistes s'est terminée pour moi avec *Postman Time* (*Il Tempo del Postino*), produit pour le Festival international de Manchester en 2007 et présenté ensuite au Théâtre de Bâle, à l'occasion d'Art Basel, en 2009. Il s'agissait de donner à chaque artiste non pas un espace, mais du temps. L'exposition s'est donc rapidement transformée en une scène, sur laquelle se succédaient des projets très différents : celui de Matthew Barney a duré trois heures, celui de Koo Jeong-A trente secondes.
La production de *Postman Time* a été épuisante pour moi qui était le metteur en scène et devait articuler les désirs de plus de trente artistes, invités à faire une proposition au format si singulier. Avant d'entamer une nouvelle collaboration j'ai aujourd'hui besoin de temps. Après avoir terminé *Zidane : un portrait du XXIe siècle*, je pense avoir terminé un chapitre.
J'accepte maintenant l'idée de monographie ou de rétrospective, et je vois un intérêt à aller au bout de sa propre grammaire. L'exposition du Palais de Tokyo, tout en restant une monographie, intègre toutefois la parole de l'autre, en ce qu'elle a été largement présente dans mon travail par le passé. Ainsi, j'ai bien sûr prévu de montrer *Zidane*, mais aussi les images transmises d'une webcam en face de l'architecture faite avec François Roche en Thaïlande en 2003 pour *The Boy from Mars*. Je présente également une pièce réalisée avec Liam Gillick pour *Il Tempo del Postino*. C'est un piano disklavier qui joue pendant que de la neige noire tombe. Ce piano est un proto-objet d'art ou "quasi-objet", selon l'expression de Michel Serres : il n'a pas un statut d'objet d'art, sauf s'il est utilisé dans un certain répertoire, en l'occurrence comme outil de temporalité.
Il y a aussi *Ann Lee* (2011) de Tino Sehgal : Tino a repris Ann Lee, un personnage de manga acheté par Pierre Huyghe et moi il y a plus de dix ans. Dans cette version, *Ann Lee* est jouée par une vraie fille. J'ai trouvé ce travail très touchant quand il me l'a joué, d'autant plus que j'ignorais son existence. Voila un fantôme revenant par cette nouvelle interprétation sous la forme d'une petite fille de treize ans.

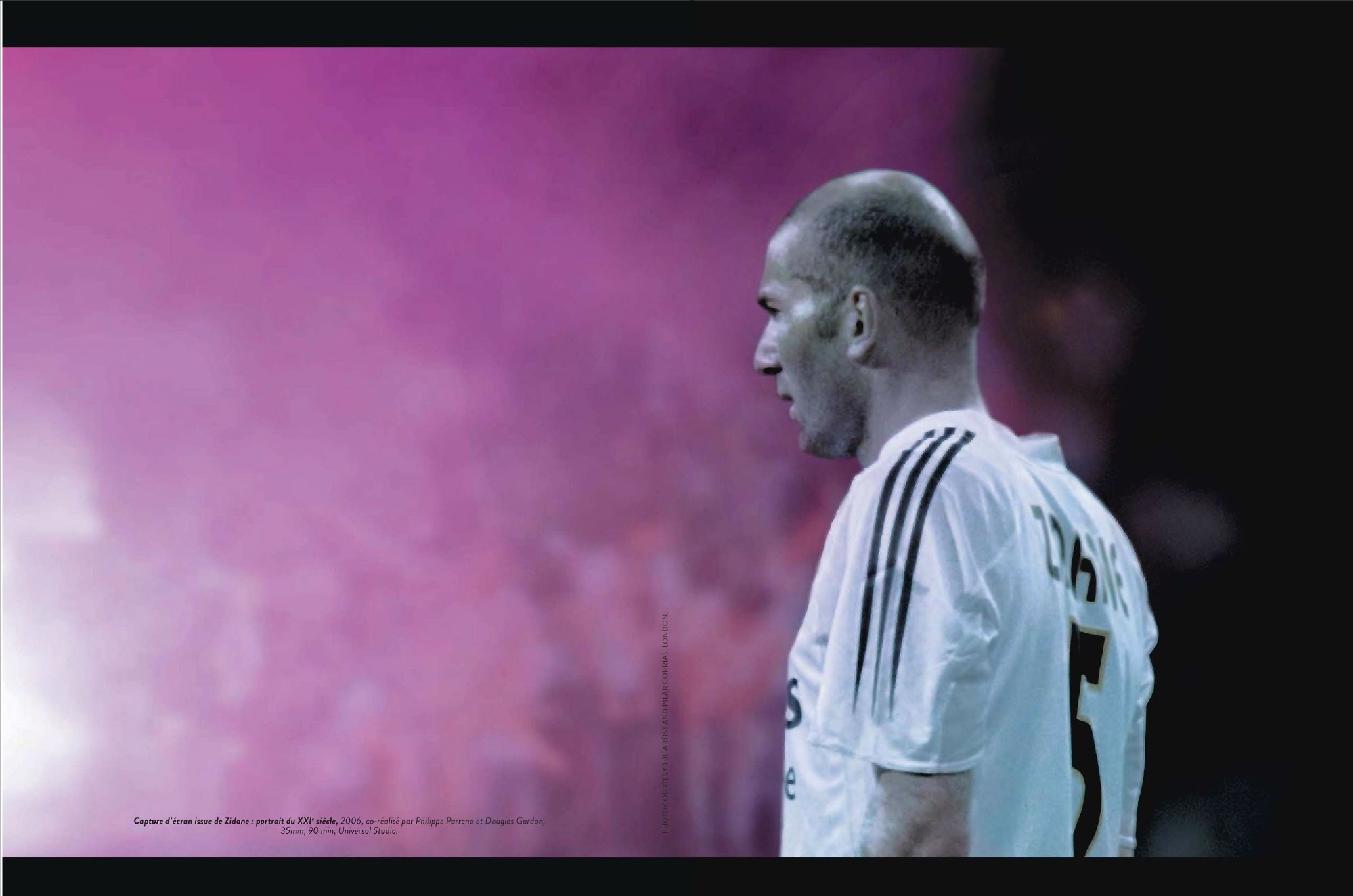
La notion d' "auteur" est souvent convoquée dans votre travail. Pourquoi ?
Faire de l'art m'a toujours paru une chose très compliquée, comme d'arrêter de fumer, il faut beaucoup de volonté. Lorsque j'étais étudiant aux Beaux-Arts de Grenoble, de 1985 à 1990, la signature m'apparaissait comme une notion à dépasser au profit de l'idée et du collectif, de la polyphonie. Toutes nos productions étaient polyformes. Nous n'employions avec des artistes comme Pierre Joseph ou Bernard Joisten qu'un certain vocabulaire.
Le chemin a été long pour moi avant de dire "je" à la place de "nous" et, aujourd'hui encore, je préfère parler de "travail" plutôt que d'"œuvre".

"LA MODERNITÉ DOIT TOUJOURS ÊTRE RÉINVENTÉE, SINON ELLE TEND À S'OUBLIER. ON OMET, PAR EXEMPLE, LES ÉCHANGES DE MOTIFS ET D'IDÉES QUI AVAIENT COURS ENTRE LES ARTISTES, SANS PROBLÈME DE DROITS D'AUTEUR."

Il y a une perte de la réalité dans vos œuvres, où l'étrange prend le pas sur le réel. Comment appréhendez-vous le fictionnel en regard de la réalité ?
La fiction est la relation à la production d'une image. Le dialogue entre ces deux mondes, fiction et réalité, est toujours intéressant. Lorsque j'ai créé les *Speech Bubbles* pour la Confédération générale du travail (CGT), en 1997, je jouais sur le rapport entre l'individuel et l'image commune. Chacun disposait d'une bulle, image de bande dessinée, dans laquelle chacun pouvait écrire son propre slogan. L'image affecte toujours un peu le réel.

Vous êtes un peu comme un conteur, qui crée, raconte des histoires. Il y a une logique de suspens dans votre travail. Comment prend forme la notion du récit dans vos œuvres ?
Je suis en train de travailler sur un long-métrage qui sera une adaptation du roman de Mary Shelley du mythe de Frankenstein. J'aimerais fabriquer un objet qui survive au film-même et vive au-delà de la fiction. Produire un film revient à accepter qu'il s'écoule ensuite dans notre réalité, comme une forme de "pollution", produisant une histoire double et plus dangereuse. Comme pour le portrait paranoïaque de Zidane, qui a été vu par certaines personnes comme une fiction, je trouve intéressant de tisser ou mettre en évidence des liens entre ces deux mondes. Dans ce projet de film, la relation à l'exposition m'intéresse : comment exposer un film après sa conception ? Faire des relations de presse, des communiqués… Cela ne fait-il pas aussi partie du film ?
Les métahistoires, les "histoires d'histoires", sont celles qui m'intéressent le plus. Pourtant, après m'être longtemps focalisé uniquement sur l'exposition, ou l'apparition, j'essaie aujourd'hui d'être aussi attentif à l'objet.

La notion d'abandon est également récurrente dans votre travail…
Oui. Paradoxalement, réaliser *Zidane…* m'a poussé à m'intéresser à la peinture et au dessin. Ce film dans lequel rien n'apparaît, hormis ce visage, finit par produire une sorte d'hypnose. Le processus est non autoritaire, comme lorsque l'on est en voiture et qu'on commence à rêver. Certains de mes travaux, comme *Ann Lee*, représentant des choses amorcées puis abandonnées, découlent du même principe.
La production d'une forme est toujours douloureuse : après l'énonciation vient la négation, puis le retour.



Capture d'écran issue de Zidane : portrait du XXIᵉ siècle, *2006, co-réalisé par Philippe Parreno et Douglas Gordon, 35mm, 90 min, Universal Studio.*



Philippe Parreno
Vue de l'installation May, *2009, à la Kunsthalle de Zurich,* **Marquise,** *(à gauche), 2009, verre organique, encadrement en acier, ampoules, néons, 110x 120 x 18 cm ;* **Speech Bubbles** *(au plafond) mylar noir, hélium. A droite, Philippe Parreno en collaboration avec Johan Olander, œuvres de la série* One Frame for Parade?*, 2009, 16 dessins, peinture et stylos sur Celluloïd, 40.5 x 31.6 cm non encadré, (courtesy the Artist and Pilar Corrias, London).*

PHOTO STEFAN ALTENBURGER PHOTOGRAPHY, ZÜRICH / KUNSTHALLE ZÜRICH.

"DES SIGNES MAGIQUES PEUVENT AFFECTER NOS CONSCIENCES. UN OBJET PEUT SE VIDER ET SE REMPLIR D'UN COEFFICIENT D'ART EN FONCTION DE SON CONTEXTE. DANS LE CAS DE L'ARBRE DE NOËL, PAR EXEMPLE, L'ART S'ÉLOIGNE À MESURE QUE LA VÉRITABLE PÉRIODE DE NOËL SE RAPPROCHE."

Vous avez toujours employé le vocabulaire du cinéma, avant même de commencer à en faire. Quel est votre rapport à l'image cinématographique ?
Etudiant, je préférais parler d'"image". Nous étions plusieurs à faire cela. Il faut dire que nous ne produisions pas grand-chose ! Notre dialectique et notre discours n'étaient pas ceux de l'art mais bien du cinéma. Le vocabulaire du cinéma est très riche. Il est producteur de réel. Le fait d'intégrer le commentaire à sa pratique me semble d'ailleurs être générationnel. Cela découle d'une sorte de schizophrénie.

Le spectacle et la fête sont des éléments que l'on retrouve dans votre travail ? Pourquoi ?
Le spectacle a une connotation négative. Cela n'a pourtant rien à voir. Le mouvement de la littérature cyberpunk et le concept de "réalité virtuelle", portés à la fin des années 1980 par des auteurs et essayistes comme Jaron Lanier, se sont imposés à moi comme une attitude évidente. Le cyberpunk, c'était le peuple s'emparant des choses laissées par le pouvoir pour fabriquer les nouvelles machines susceptibles de le transformer.

Votre vocabulaire est éminemment pop : l'arbre de Noël, des bougies d'anniversaire, un footballer iconique, des ballons à l'hélium, les bulles de bandes dessinées, le manga…
Oui. Ce sont des signes qui appartiennent à un grimoire qu'utilise l'industrie. Des signes magiques peuvent affecter nos consciences. Un objet peut se vider et se remplir d'un coefficient d'art en fonction de son contexte. Dans le cas de l'arbre de Noël, par exemple, l'art s'éloigne à mesure que la véritable période de Noël se rapproche. Mes travaux les plus pop jouent sur ce paradoxe : ce sont certes des objets d'art, mais ils ont encore une chance de "passer au travers".

Quelle est la place du portrait dans votre travail ? Fait-il aussi partie de vos "célébrations" ?
Oui. Le portrait est très présent : Zidane, Zoé, Marilyn, Robert F. Kennedy… Pourtant, au début, je refusais de dire que je faisais des portraits, je trouvais cela indécent. Mais réaliser le portrait d'une personne procède à la fois de la célébration et d'un effort de connaissance. Quand j'ai montré à Zinedine Zidane le dernier montage du film, il m'a dit : *"C'est vrai, c'est moi"*. Peu après, j'ai vu cette peinture du pape Innocent X par Vélasquez dont on raconte que le pape, en la voyant, se serait exclamé : *"Troppo vero !"* (trop vrai). Le portrait entretient un rapport à la vérité, à la confession. Devant le film que nous lui montrions en séance de travail, Zidane a commencé à nous parler. Plusieurs de mes travaux interrogent la question de la vérité, ou comme dit Bruce Nauman la vérité partielle.

À VOIR

"Philippe Parreno - Anywhere, anywhere Out of the World", Palais de Tokyo, Paris, du 21 octobre 2013 au 12 janvier 2014, www.palaisdetokyo.com.

Philippe Parreno est représenté par les galeries Air de Paris (Paris), Pilar Corrias (Londres), Esther Schipper (Berlin) et 1301 PE (Los Angeles).

/

PHOTO COURTESY OF THE ARTIST AND PILAR CORRIAS, LONDON.



Philippe Parreno
Fraught Times: For Eleven Months of the Year it's an Artwork and in December it's Christmas (October), *2008, ("Période de fébrilité, c'est une œuvre d'art pendant onze mois de l'année, et en décembre, c'est Noël"), aluminium moulé, peinture, partition musicale, 272 x 205 cm.*

“I DON’T MAKE PHOTOGRAPHIC OR FILMIC REPRODUCTIONS OF MY WORK, BECAUSE IT EXISTS AS A SITUATION, AND THEREFORE SUBSTITUTING IT WITH SOME MATERIAL OBJECT LIKE A PHOTO OR VIDEO DOESN’T SEEM LIKE AN ADEQUATE DOCUMENTATION.”*

PLAYTIME

TINO SEHGAL

Par Philippe Artières

L’artiste anglo-allemand **Tino Sehgal** (né en 1967) élabore ce qu’il nomme des “situations construites” dans lesquelles une ou plusieurs personnes suivent ses instructions, créant des performances troublantes, où la parole et le texte tiennent un rôle déterminant. Lion d’or du meilleur artiste de l’exposition internationale à la Biennale de Venise, nominé pour le prestigieux Turner Prize, il présentera à l’Ullens Center for Contemporary Art de Pékin sa première “exposition” ou performance à voir en Chine : un nouveau défi pour celui dont l’art repose sur le décalage. Dans cet autre contexte culturel, comment appréhender et questionner le rapport à l’autre et au langage ? L’historien Philippe Artières fut l’un des protagonistes de son œuvre *This Situation* présentée à la galerie Marian Goodman à Paris en 2009. Il revient sur cette expérience étrange et puissante à la fois, sondant les mécanismes de la pensée.

*“*Je refuse toute reproduction photographique ou filmée de mon travail car il existe comme une situation, et lui substituer un objet matériel comme une photo ou une vidéo ne saurait constituer une documentation pertinente.*” Tino Sehgal.



Tino Sehgal, *These Associations* (de la série Unilever),
Turbine Hall, Tate Modern, Londres,
24 juillet-28 octobre 2012.

PHOTO JOHNNY GREEN/TATE MODERN.

À VOIR

"Tino Sehgal", Ullens Center for Contemporary Art, Pékin, du 27 septembre au 21 novembre, http://ucca.org.cn

Tino Sehgal est représenté par les galeries Marian Goodman (Paris, New York), Johnen (Berlin), et Jan Mot (Bruxelles).

À LIRE

Philippe Artières, *La Clinique de l'écriture*, (éd. La Découverte poche, 2013) ; *La Police de l'écriture* (éd. La Découverte, 2013) ; *L'Asile des photographies*, avec Mathieu Pernot (Le Point du jour éditeur, 2013).

/

C'était à l'automne 2009, j'avais reçu un mail de son assistante, je ne les connaissais pas ni elle ni lui. Le message m'indiquait qu'à partir de mots-clés, il était tombé sur mon nom, que mes travaux rentraient dans ses intérêts. Je m'intéressais à l'écriture de soi, lui au souci de soi. Il était artiste, j'étais historien. Il me proposait de nous rencontrer dans un café du Marais ; je ne risquais rien, j'acceptai.
On parla d'abord de tout et de rien, de sa vie à Berlin, de la mienne à Paris, de son enfant en bas âge, des miens qui grandissaient. On parla de l'ordinaire, on bavarda. Il me plut. Il était à la fois candide et malin, séducteur et franc. Il montait une œuvre à la galerie Marian Goodman à Paris ; c'était à deux pas, dans une arrière-cour. Il avait besoin de joueurs. La partie allait durer de la fin janvier à début mars, six semaines en tout, dont l'une de préparation. On ne travaillerait jamais plus de quatre heures par jour, soit de 11h à 15h, soit de 15h à 19h. Pour ma participation, je recevrai pour chaque session 75 euros. Que devais-je faire ? "Converser, me dit-il, converser avec cinq autres joueurs dans un grand espace vide" et selon des modalités qu'il m'expliquerait en temps utile. J'étais chercheur, un artiste me proposait de confronter mon discours à d'autres, je n'avais aucune raison de refuser.
Quelques semaines plus tard, je reçus dans ma boîte une liste de quarante citations que Tino Sehgal me demandait d'apprendre par cœur. Depuis je m'étais renseigné sur le bonhomme ; ce n'était pas un inconnu dans le milieu, c'est le moins qu'on puisse dire. J'eus soudain une montée d'angoisse. J'avais déjà travaillé avec une star de l'art contemporain, ça n'avait pas été de tout repos. Sur le qui-vive, je pris soin de googliser chacune des citations afin de m'éviter de mauvaises surprises ; je fus rassuré : il n'y avait ni propos d'Hitler, ni de Staline, mais c'était Montaigne, Foucault, Pascal et une troupe d'économistes qui allaient jalonner notre conversation. Les apprendre fut une autre affaire ; je me limitai aux plus courtes, et surtout à celles qui me plaisaient.
La date du premier rendez-vous à la galerie, rue du Temple, arriva ; j'étais très en retard sur mon programme de mémorisation ; Tino Sehgal était là, il le serait presque toute la durée de l'exposition. Je découvris mes autres partenaires de jeux, je ne les connaissais pas, sauf une vague collègue, spécialiste des salons et l'un de mes amis dont j'avais donné le nom à Tino Sehgal.
Il y avait de tout, des sociologues, des politistes, des philosophes, des historiens… deux douzaines de chercheurs. L'artiste nous expliqua les règles de *This Situation*. Nous allions occuper successivement des points dans la pièce, adopter des positions (pour la plupart imitant celles de personnages d'œuvres de l'histoire de l'art) et surtout nous mouvoir selon une double règle : marcher à l'envers et pratiquer le ralenti pour tous nos gestes…
En sortant j'étais rieur mais dès le lendemain beaucoup moins quand je compris qu'à partir de chaque citation, il allait me falloir converser avec mes petits camarades et ce chaque fois qu'un visiteur aurait la bonne idée de rentrer dans la galerie.
Un temps, je songeai à me dédire, d'autant que Tino Sehgal tenait à ce que nous intervenions plusieurs fois dans la semaine.
De l'escapade, ma participation devenait du temps plein…

Le grand jour arriva. Une table avec des fruits secs, jus, café et autres biscuits avait été dressée au sous-sol de la galerie. Ce serait notre base. L'assistante de Tino pourrait en cas de besoin urgent nous remplacer. Lui se tiendrait là, ça nous rassurerait.
On commença doucement ; les visiteurs le mardi ne se pressent pas dans les galeries ; il y eut des moments de grande immobilité et de silence. Nous étions venus parler et voilà que nous nous taisions. La frustration montait. Puis un couple entra. On les accueillit au chant de *"Welcome in this situation"*… l'un d'entre nous lança une citation à la face des autres : *"En 1873, quelqu'un a dit…"* ; on découvrit la voix des autres joueurs, comme les deux visiteurs on fit connaissance de leurs corps dans le ralenti presque parfait qu'ils nous offraient. Les premiers tours, nous campions sur nos positions mais se dégagea rapidement une abstraction, au sens où, pris par le jeu, nous devenions les pièces d'un dispositif qui nous échappait. Nous qui étions des professionnels de la prise de parole, qui soignions nos effets de manche, nous nous trouvions soudain pris dans un piège à discours. Certains ne le supportèrent pas, l'une d'entre nous, la plus célèbre, démissionna. D'autres se muèrent dans le silence, participant le moins possible à cet exercice narcissiquo-masochiste, à cette mise en abîme de notre pouvoir de parole.

L'ABSENCE DES BRUITS DE LA RUE VOISINE, LA DURÉE DES SESSIONS, TOUT CONCOURAIT À EFFACER LE DISCOURS DE CHACUN POUR PRODUIRE UNE CONVERSATION, UN ÉTRANGE OBJET COLLECTIF.

Car les sessions de jeux allant, nous commencions à avoir nos joueurs préférés et nos bêtes noires. Certains visiteurs revenaient plusieurs fois, produisant sur nous à la fois inquiétude et jubilation. Parfois la galerie était noire de monde au point que la machine se grippait, les corps s'entrechoquant, les mots prononcés s'étouffant. Mais sans doute ce qui nous fit les uns et les autres revenir jouer, pris parfois d'une addiction de plus en plus grande, c'était le plaisir ressenti dans le déplacement que Tino Sehgal parvenait à nous faire faire. Nous n'étions plus nous mêmes mais nous épousions une position intellectuelle toujours nouvelle, toujours différente, étrangère à ce que nous pensions mais née de la possibilité offerte par *This Situation*. La concentration qu'exigeait le jeu, la centralité du corps, rendait comme possible le vagabondage de la pensée. Son nomadisme peut-être. Nous qui venions de disciplines très différentes, nous qui étions des spécialistes de petits objets, *This Situation*, telle une machine avec ses engrenages, nous faisait agir et penser autrement, vers un ailleurs, vers un dehors. Nous perdions le contrôle ; nous étions en suspension. Le white cube, l'absence des bruits de la rue voisine, la durée des sessions, tout concourait à effacer le discours de chacun pour produire une conversation, un étrange objet collectif, aussi beau qu'éphémère, aussi fragile qu'improbable. Il y eut des moments où cette magie ne se manifesta pas ; était-ce des ratés pour autant ? Non, sans doute que les instants de grâce ne tenaient pas tant à l'un d'entre nous mais à la situation, à ceux qui étaient dans la salle assis dans un coin, à ce que nous avions les uns et les autres fait avant, à l'enchaînement des citations… nul ne sait et ne peut le savoir.
Car des sessions et des noms de ceux qui jouaient avec moi je n'ai pas la moindre trace. Je ne sais qui ils sont et aucune photo ni enregistrement n'a été réalisé. Nous étions là, disons-nous. Rien ne peut le prouver désormais. Seul Tino Sehgal le sait mais sans doute l'a-t-il déjà oublié. *This Situation* n'a pas de mémoire.

LA BIENNALE **DE LYON** TOUTE UNE **HISTOIRE**

THIERRY RASPAIL EN CONVERSATION AVEC GUNNAR B. KVARAN



PHOTO DR

Xu Zhen, *Movement Field*, 2013, installation (produced by MadeIn Company), Long March Space Pékin/Biennale de Lyon/Zilli.



En haut, Ming Wong, *Making Chinotown*, 2012, capture d'écran d'une installation de sept chaînes vidéo.
Ci-contre, Ming Wong, *Life & Death in Venice*, 2010.

PHOTOS COURTESY CARLIER-GEBAUER.

"ENTRE-TEMPS, BRUSQUEMENT ET ENSUITE..." EST LE TITRE DE LA NOUVELLE ÉDITION DE LA BIENNALE DE LYON QUI SONNE COMME UN ROMAN. SON COMMISSAIRE, GUNNAR B. KVARAN, DIRECTEUR DU MUSÉE ASTRUP FEARNLEY À OSLO, DESSINE ICI UNE EXPOSITION PLACÉE SOUS L'ÉGIDE DU RÉCIT ET DES MÉCANISMES DE LA NARRATION. DÉCRYPTAGE DE CETTE HISTOIRE AVEC THIERRY RASPAIL, INITIATEUR ET DIRECTEUR ARTISTIQUE DE CET ÉVÉNEMENT QUI, DEPUIS PLUS DE VINGT ANS, PRÉSENTE EN FRANCE LES ENJEUX DE LA CRÉATION INTERNATIONALE SOUS L'ŒIL DES CRITIQUES ET COMMISSAIRES VENUS DU MONDE ENTIER...

THIERRY RASPAIL : Depuis la création de la Biennale en 1991, je propose aux commissaires que j'invite, de penser cet événement à partir d'un mot-clé qui vaut pour trois éditions. J'ai proposé à Gunnar B. Kvaran le mot : "transmission". Avec la globalisation achevée, je souhaite voir comment les historiens d'art, critiques et commissaires interrogent cette question de la transmission dont l'objet n'est plus d'opérer une liaison entre le passé et le futur, mais plutôt d'agir au sein du présent comme si le futur n'avait plus d'avenir. Gunnar B. Kvaran m'a répondu quasi spontanément : *"Ce qui transmet, c'est la narration. L'intérêt de l'art est dans la qualité de la structure narrative. Voyons dans l'actualité artistique internationale ce qui, aujourd'hui, se distingue."*
Le point de départ était donc : comment, dans le monde aujourd'hui, chaque artiste, quelles que soient son histoire ou sa géographie, construit son propre récit et la forme dans laquelle il sera lu.
La narration est souvent considérée comme inhérente à toute œuvre d'art, depuis les premières empreintes relevées à Lascaux. Il y a deux croyances relatives à cette question. L'une prétend qu'une image ne peut raconter mais que nous le faisons à sa place (c'est le cas de l'anthropologue Alfred Gell). L'autre incarnée par Nelson Goodman prétend que l'image présentifie une forme, une structure et un sens qui, ensemble, racontent visuellement. L'historien Carlo Ginzburg nous dit que le premier élément visuel significatif dès la préhistoire, est une trace de pied dans la boue. De son côté, l'histoire de l'art occidental admet que Giotto, à Assise à la fin du XIIIe siècle, réalise la première image qui précède un texte. C'est elle qui, visuellement, crée la légende de Saint François. Puis plus tard on assiste à une histoire des "écoles" (Bologne, Ferrare, ...), des "géographies" (la Flandre...) et des "styles" (le Baroque..). Aujourd'hui l'œuvre est inévitablement enserrée dans un carcan généalogique ; on dit par exemple qu'elle est "post-duchampienne" ou "matissienne" ou "conceptuelle", ou encore "néo moderne"... Ce n'est pas faux, mais on a oublié que l'œuvre, aussi, raconte. C'est encore plus vrai depuis la fin des "Grands Récits", des "Tournants Iconiques" et "linguistiques". C'est de cette forme inédite de récits visuels dont il est question dans cette édition 2013.

GUNNAR B. KVARAN : L'exposition est une symbiose entre la narration et les structures narratives. Au contact des œuvres de la Biennale, variées par leurs formes et leurs contenus, le visiteur aura la possibilité d'explorer plusieurs pistes de réflexion sur l'état du récit contemporain et, à travers lui, sur l'état du monde actuel et sur les rapports de l'homme avec ce monde. Les artistes choisis incarnent une certaine représentation de la société, où l'on cerne des différences entre les Occidentaux et les non-Occidentaux, beaucoup plus préoccupés par les problématiques démocratiques, sociales et politiques. La narration est une interrogation très française, formalisée dans le milieu intellectuel, dans les années 1950 et 1960. Le fondement de cette recherche doit être, à un moment donné, réévalué et élargi. C'est la grandeur et la complexité de cette thématique. Depuis une quinzaine d'années, une nouvelle génération de narratologues se refuse à enfermer le récit dans le champ de la littérature orale ou écrite et se penche sur la question du récit visuel. Cela donne des analyses intéressantes sur les différents niveaux de narrativité, le rôle du récepteur, etc. Dans le cadre de la Biennale, je regarde l'art narratif, mais pas n'importe comment. Je cherche à comprendre comment les récits sont formalisés, comment les jeunes artistes contemporains questionnent les formes et les structures narratives, ou les réinventent. En aucune manière, je ne cherche à illustrer une quelconque théorie narrative, je laisse parler les œuvres elles-mêmes.

TR : "Entre temps... brusquement, et ensuite" est un titre qui suppose et induit un récit dont le visiteur est le narrateur. Ce récit est-il du côté de la création (l'artiste), ou de la réception (le regardeur) ? Que dit ce titre ?

GBK : Il est très difficile de trouver un titre pour une Biennale, sans qu'il soit une explication officielle de l'exposition, une synthèse descriptive des œuvres exposées. C'est à partir de discussions avec le graphiste américain Brendan Dugan – fondateur de "An Art Service", que j'ai sollicité pour créer l'identité visuelle de la Biennale, – que le titre a pris forme peu à peu. Avec Brendan, nous avons beaucoup parlé des rapports entre le récit et les structures narratives. Ce qui me préoccupait n'était pas tant l'histoire véhiculée par l'œuvre que la dimension formelle de la narration. En regardant le travail du photographe Roe Ethridge, qui se situe dans un univers flottant entre l'art contemporain et la mode, nous l'avons invité à faire une proposition qui pourrait traduire ou refléter la thématique de la Biennale. Ses photographies, prises individuellement, sont fortement symboliques, ou plutôt narratives de façon symbolique. Ayant bien saisi la complexité de l'exposition, il a présenté au départ trois images très intrigantes, et personnelles, qui formaient comme le début d'un récit, et qui m'ont donné l'idée d'aller dans ce sens pour définir le titre de la Biennale : choisir un titre en trois parties, plutôt qu'un

"L'EXPOSITION EST UNE SYMBIOSE ENTRE LA NARRATION ET LES STRUCTURES NARRATIVES. LES ARTISTES CHOISIS INCARNENT UNE CERTAINE REPRÉSENTATION DE LA SOCIÉTÉ."

titre classique unique ; un titre qui serait "parallèle" à la narration, qui renverrait à la mécanique du récit et lancerait le spectateur-lecteur sur la piste des possibles narratifs. Car cette Biennale n'est pas un simple concept, c'est une constellation de près de quatre-vingts histoires (ou artistes), portés par des langages et des supports très différents.

TR : Vous travaillez depuis plus de quinze ans sur la scène internationale et vous avez organisé des expositions très remarquées faisant le point sur les nouvelles scènes états-uniennes, chinoises, indiennes, et bientôt brésiliennes et européennes. Dans un musée, chaque scène "locale" bien que très diverses finit par donner l'image d'une cohérence, comme si elle possédait une "essence". Dans une Biennale, les artistes viennent de toutes parts, la polyphonie l'emporte sur la cohésion. Même si depuis quinze ans au moins, l'esthétique occidentale est devenue la référence générale. Or pour moi les Biennales représentent les structures artistiques propres à la globalisation…

GBK : Nous sommes depuis une trentaine d'années dans une situation complexe et multiple, le langage de l'art occidental est devenu universel, tandis que l'art narratif, qui a dominé l'art occidental depuis des siècles, n'est plus au centre des préoccupations artistiques. Le discours officiel de l'art est passé de celui de l'historien d'art à celui du philosophe, laissant de côté les questions de forme et de matière comme véhicules de narration. Néanmoins, j'ai pu déceler à travers le monde des artistes qui s'intéressent à la narration comme propos, mais qui sont aussi préoccupés de trouver de nouvelles façons de la formaliser. Se pose évidemment de nos jours la question des mutations narratives qui s'opèrent à cause des technologies contemporaines. De tous temps, l'artiste a été en dialogue avec les possibilités technologiques, sociales et politiques de son époque. Aujourd'hui, avec les "enfants d'Internet" nous assistons à une transformation importante, et à différents niveaux. Les jeunes artistes, nés entre 1975 et 1998, et surtout ceux nés entre 1984 et 1988, proposent des narrations liées à des réalités très différentes. Certains ont fait des études de mathématiques, d'informatique, d'intelligence artificielle, etc. avant de se diriger vers l'art. C'est le cas par exemple de Ian Cheng. Il met en scène des actions ou des événements qu'il enregistre avec des capteurs de mouvements. Les sons et mouvements enregistrés sont soumis à un système informatique qui, tel un système de traduction, va recréer une image, et prolonger l'histoire, générant sa propre narration. Cela devient une histoire à l'infini. L'ordinateur, comme machine mais aussi comme outil social, a provoqué de nouvelles possibilités pour les artistes. Nous atteignons aujourd'hui une technologie tellement avancée qu'il faut avoir les connaissances scientifiques de base pour l'utiliser. D'autres artistes, comme Margaret Lee par exemple, basée à New York, incarnent cette nouvelle personnalité du monde de l'art, à la fois artiste, commissaire, galeriste, critique… Exister, mais être simultanément dans plusieurs mondes.

TR : Soixante-seize artistes résidant dans dix-neuf pays sont présents et créent cette polyphonie. L'expo n'a pas pour objet de "décrire", de "composer", ou de "raconter le monde". On ne fait ni de la sociologie, ni de l'anthropologie même si les questions du monde affleurent. On s'est cependant très vite posé la question du récit spécifique de la Biennale. Quel en est le "méta récit" ? Que raconte-t-elle ? Dans toute expo il y a des phénomènes cumulés de mémoires, d'associations, de comparaisons et de recompositions inédites. Un commissaire indépendant parle toujours à la première personne ce qui n'est pas le cas d'un conservateur attaché à une institution, qui a tendance à penser en termes d'Histoire, de cohérence, et non en termes de subjectivité. Vous avez choisi de fonder votre sélection sur votre expérience personnelle, sur votre sensibilité, à la manière d'un conteur plus qu'à la manière d'un historien.

GBK : Lorsque j'ai réfléchi à la structuration de l'exposition, j'ai pensé spontanément à trois artistes qui ont joué un rôle important dans ma manière d'envisager le récit, trois artistes liés à différentes formes d'art : Erró, représentant de la peinture narrative, Yoko Ono, figure de la performance et de l'art conceptuel, et enfin, l'écrivain et cinéaste Alain Robbe-Grillet. Ils ont remis en question les modèles narratifs existants et donné un nouveau rôle au spectateur-lecteur. J'ai ensuite cherché quels étaient les artistes faisant la transition entre ces figures historiques et les artistes contemporains que j'allais présenter. De cette manière, je pouvais inventer ma propre "Histoire de l'art". Un artiste qui a traité la question de la narration avec pertinence dans les années 1990 est sans conteste Matthew Barney, avec sa fresque *The Cremaster* (1994-2002), fiction extrêmement riche et complexe, dont la grande originalité était l'amalgame de sa présentation, réunissant film, sculpture, photographie, dessin… Bien que se rattachant à des artistes comme Joseph Beuys, sa mise en scène d'un récit à la fois vaste et multiple, a introduit une esthétique encore non explorée. Fabrice Hyber, avec ses "peintures homéopathiques" a aussi inventé un nouveau langage dans la peinture narrative. Paul Chan, grand révolutionnaire de la décennie passée, a lui aussi narré des histoires, notamment autour de George Bush et son administration, avec de grandes innovations structurelles. Robert Gober ou Jeff Koons sont aussi autant d'artistes narratifs distincts… Le monde est fait d'histoires. De la même façon, la Biennale va générer une narration, elle n'est pas linéaire ou cohérente, pas plus que ne l'est le monde. L'idée est de traverser un monde d'histoires de formes et de contenus variés, mises en oeuvre par près de quatre-vingts artistes, venant de tous les continents.

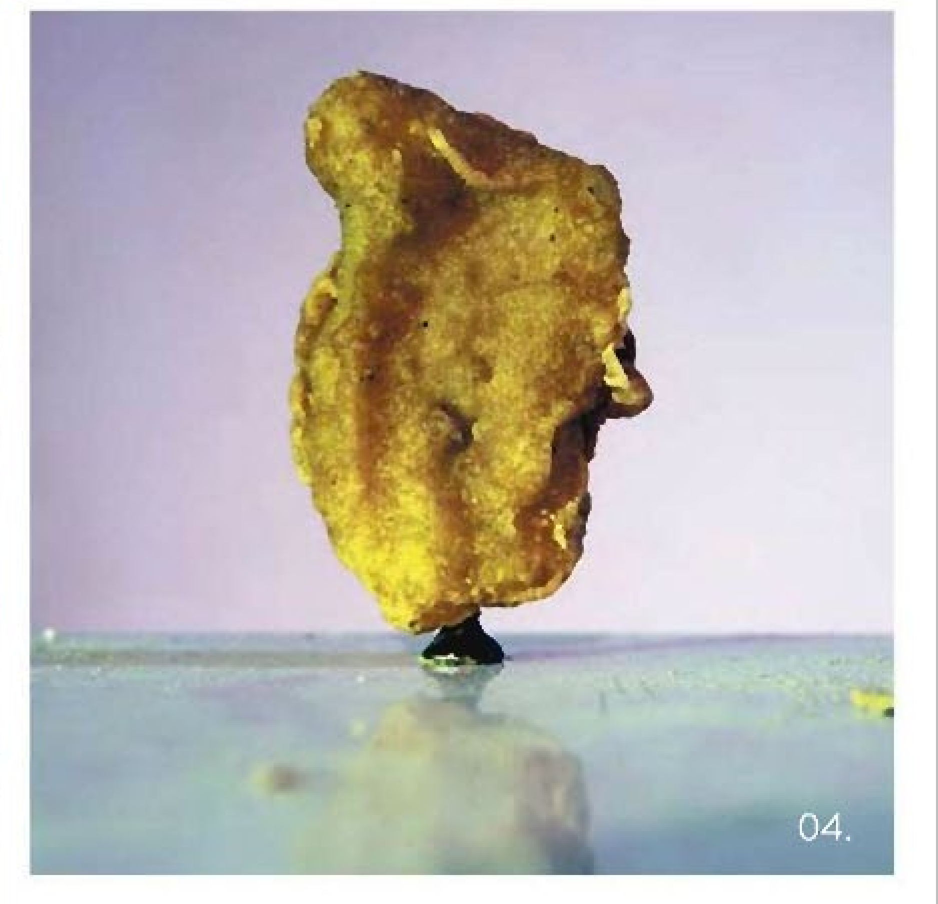
À VOIR

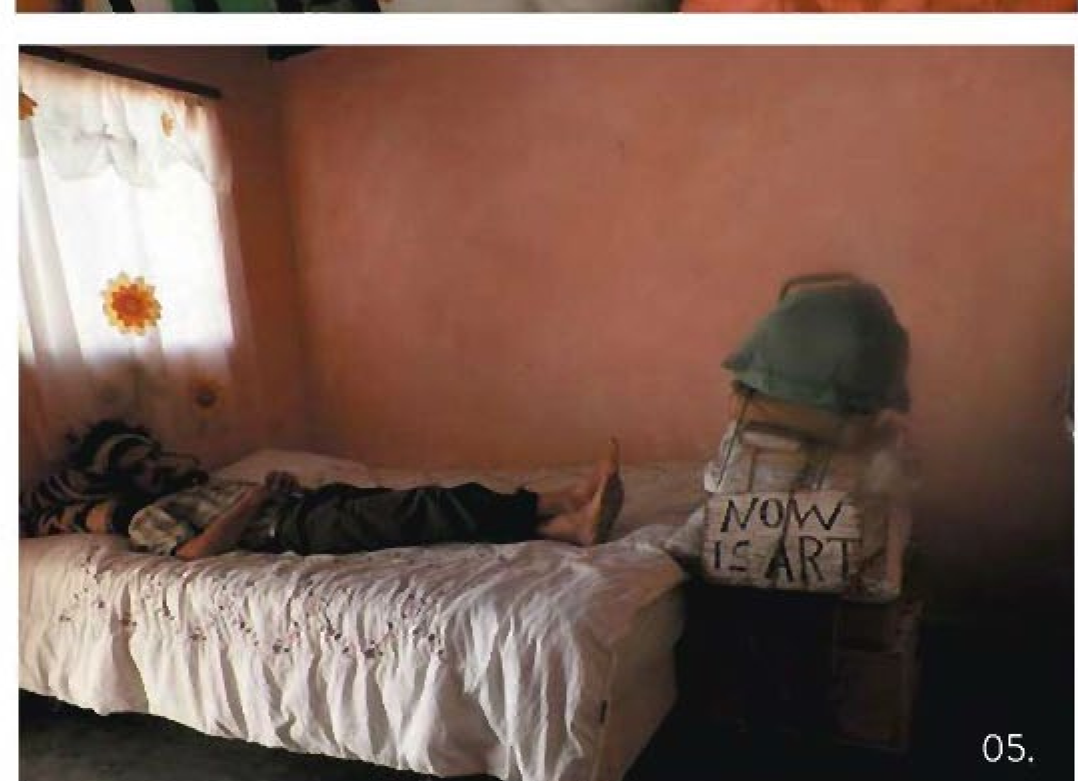
"Entre-temps, brusquement, et ensuite", 12e Biennale de Lyon, jusqu'au 5 janvier 2014, www.biennaledelyon.com















01. MadeIn Company, *Seeing One's Own Eyes*, 2009, installation, bateau, piscine, colle, 800 x 800 x 60 cm. **02. Antoine Catala, *Topologies*,** 2010, capture d'écran. **03. Ryan Trecartin, *The Re"Search*,** 2009-2010. **04. Neil Beloufa, série des *Nuggets*,** 2010. **05. Paulo Nazareth, *Untitled, from Noticias de America series*,** 2011, impression photo sur papier coton, 42,88 x 32,16 cm. **06. Nate Lowman, *Blood Orange Is The New Kale*,** 2013, huile et alkyde sur lin.

PHOTOS COURTESY DE L'ARTISTE/SHANGHART GALLERY. COURTESY NEIL BELOUFA. COURTESY MENDES WOOD. DR.

PIERRE HUYGHE

INTERVIEW PAR JERÔME SANS



Pierre Huyghe, *A Journey That Wasn't, El Diario del Fin del Mundo,* février-mars 2005, expédition, Antarctique.

L'ESPACE ENTRE L'INDIVIDU ET LE MONDE

FIGURE MAJEURE DE LA SCÈNE ARTISTIQUE INTERNATIONALE, PIERRE HUYGHE (NÉ EN 1962) SIGNE, APRÈS HUIT ANS D'ABSENCE EN FRANCE, UNE EXPOSITION RÉTROSPECTIVE AU CENTRE GEORGES-POMPIDOU QUI FERA DATE. CELUI QUI A CONTRIBUÉ PAR UNE ŒUVRE MAGISTRALE À REPENSER LES CODES DE L'IMAGE ET DE LA VIDÉO REVIENT SUR SON PARCOURS ET LA FAÇON D'APPRÉHENDER AUJOURD'HUI SON TRAVAIL DANS SA GLOBALITÉ ET SES INTERSTICES. ENTRE LES MYSTÈRES DE L'EXPLORATION ET L'IMAGINAIRE. RENCONTRE.



Pierre Huyghe, *Zoodram 4*, 2011, écosystème marin vivant, aquarium, masque en résine de ***La Muse endormie*** (1910) de **Constantin Brancusi,** 134,6 x 99,1 x 76,2 cm, (collection Ishikawa, Okayama, Japon).

JÉRÔME SANS : Quelle forme avez-vous donnée à votre exposition rétrospective ?
PIERRE HUYGHE : Je montre un ensemble d'œuvres depuis 1986 et jusqu'à aujourd'hui. Certains éléments sont récurrents, tandis que d'autres vont réapparaître. L'exposition est donc une "boîte à outils" de choses dont j'ai l'usage pour mes œuvres.

Quels sont les *hits*, les 5 outils clefs ?
Je ne souhaite justement pas présenter de *hits*. Certaines œuvres ont eu une vraie reconnaissance, mais d'autres, plus fragiles, méritent également d'être montrées. *Snow White Lucie* (1997) est bien sûr présente. Mais l'exposition n'est pas pour autant un best-of, plutôt un cheminement de pensée.

Quel est le point de départ de ce cheminement ?
Le film *A part* que j'ai réalisé en 1986, un voyage autour du monde au cours duquel j'allais de ville en ville en regardant des choses spécifiques. C'était un début de scénario que je n'ai jamais fini. Je m'intéresse à ce qui pourra me servir demain. Pour cela, je pose des éléments, les mets en scène, en tentant de trouver des porosités entre eux. A un moment donné, ces choses se corrompent, deviennent poreuses ou s'écoulent de leur réification. C'est ce que j'ai entrepris à la Documenta 2013 ou pour *The Host and the Cloud* (2010). Maintenant, je prends mon propre travail comme matière. Ce sont mes figures qui se rencontrent, s'affaiblissent en intensité, s'abîment, etc.

"IL S'AGIT DE REDONNER AUX ŒUVRES UNE INTENSITÉ PAR LE SENS, ET CE N'EST PAS EN EXPLOSANT L'ESPACE QU'ON PEUT LE FAIRE. CE QUI M'INTÉRESSE, C'EST DE PRODUIRE DU SENS."

Comment définiriez-vous aujourd'hui votre territoire d'investigation ?
Les cinq dernières années, j'ai travaillé sur la séparation et l'indifférence à l'adresse du spectateur, pour repenser son statut. Je ne fais pas de spectacle et n'ai, d'une certaine manière, pas besoin de spectateur. Certaines choses peuvent être en-soi et continuer à "dire" hors de leur exposition. Je ne veux plus exposer quelque chose à quelqu'un mais faire l'inverse, exposer quelqu'un à quelque chose d'accidentel et de contingent. Aujourd'hui, si je me suis intéressé au vivant, à intensifier la présence des choses, c'est parce qu'il y a un en-soi et que cette entité n'a plus besoin d'être regardée pour exister. Concrètement, cela signifie que je ne peux plus produire mon travail dans les contraintes données des lieux qui, généralement, m'accueillent pour le montrer.

Que se passe-t-il alors avec l'invitation du Centre Georges-Pompidou ?
Le musée est devenu une sorte de studio, où j'ai expérimenté un certain nombre de choses. De jour, de nuit, hors morale, hors éducation, hors savoir... Hors toutes ces choses pénibles qui nous imposent de faire quelque chose pour un public et ses multiples niches, qui nivellent peu à peu les choses vers le bas. Pour certains artistes, ce n'est pas un problème.

Daniel Buren dit, lui, ne pouvoir travailler qu'à partir des contraintes du lieu dans lequel il intervient.
Moi aussi je ne travaille qu'avec des contraintes puisque je ne travaille qu'avec un contexte donné. Mais ce sont d'autres types de contraintes, enrichissantes. Au Centre Pompidou, qui est sans doute l'une des institutions les plus "contraignantes" de France, j'ai décidé de faire une exposition prenant en compte ces contraintes, au lieu de "faire une pirouette" pour les éviter. Je les accepte. Peut-être s'attendait-on à ce que je "dynamite" le Centre Pompidou, ou à ce que je me pose en rebelle par rapport à l'institution, tout en acceptant toutes ses conditions. Lorsque, pour mon projet au Musée des Arts et Traditions populaires en 2010, en peuplant l'espace d'une troupe d'acteurs comme personnel de musée, j'ai passé deux ans, seul, à trouver les financements et la logistique. Là j'ai clairement compris qu'il y avait séparation. A la Documenta, j'ai trouvé un endroit justement relativement séparé. A partir du moment où je joue avec une institution comme le Centre Georges-Pompidou, j'en accepte les codes. Sinon, je vais ailleurs. Je trouverais ridicule d'écrire mon nom au marqueur sur les murs ! Ce serait enfantin, naïf. Ceci étant dit, le travail doit exister comme il est, au sein même de ces contraintes. Le mode rétrospectif a tendance à institutionnaliser, à réifier une pratique vivante. Il s'agit donc de redonner aux œuvres une intensité par le sens, et ce n'est pas en explosant l'espace qu'on peut le faire. Ce qui m'intéresse, c'est de produire du sens.

Allez-vous écrire une histoire à travers l'exposition ?
Je ne veux plus écrire d'histoire et je ne veux plus être lié à quelque chose de narratif, à un ensemble de discours qui viendraient se sédimenter sur la chose. J'ai réalisé très souvent des œuvres depuis le milieu des années 1990 et jusqu'en 2000 qui se jouaient de ce rapport à l'histoire. Depuis *The Host and the Cloud,* j'ai arrêté l'inflation narrative autour de ma pratique. Elle est beaucoup plus factuelle. Je ne cherche plus à raconter une histoire.

Mais vous avez été un narrateur.
J'ai joué avec la narration. Je me suis intéressé dès le début à cette question de "l'entre", [l'espace entre l'individu et le monde] : comment est décrit l'entre autrui et moi, entre un objet et moi, entre un système et moi. J'ai voulu rendre compte de cette écriture de l'entre en jouant sur le narratif. Mais le storytelling est devenu problématique. Et il y a eu un début de confusion autour de mon propos, qui était de montrer que la narration est un construit et gèle le vivant.

Comment définiriez-vous la nouvelle démarche entamée depuis cette rupture ?
Il ne s'agit pas véritablement d'une cassure, mais plutôt d'un glissement. J'espère que l'exposition permettra de voir comment ce déplacement s'opère dans mon travail. La question du contingent et de l'aléatoire était déjà présente dans d'autres œuvres, l'idée de quelque chose qui grandit dans l'indifférence du regard porté sur elle. C'était déjà le cas dans *Fenêtre sur Cour* (*Remake,* 1994) ou "Mobile TV" (1997), où un cadre était donné, dans lequel l'idée se déroulait. Mobile TV était une des premières expositions collectives françaises basées sur le temps, sollicitant un étirement des durées, avec des moments d'intensité et d'autres où il ne se passait rien. C'est ensuite que j'ai développé l'idée de programmation. Je m'intéresse à ce qui est abrupt, ce qui "vit sans", et qui n'est donc pas "adressé".

L'animal, dans toute sa dimension énigmatique, est très présent dans votre travail.
En effet, car je m'intéresse à la question des rôles dans la société. Dans un écosystème – un aquarium par exemple –, il y a ce même modèle où chacun endosse un rôle par rapport à un ensemble de comportements. Je cherche, dans certaines de mes œuvres, comme avec *Aquarium Project* (2010), à déterminer un ensemble de conditions, et non plus à déterminer les relations des entités sous ces conditions. Ici, l'aquarium est aussi ce qui sépare.

Avant, la scène que vous dessiniez avec vos vidéos était frontale, classique, aujourd'hui elle est circulaire.
Dans la plupart des films que j'ai produits, il y a au départ un événement que personne n'a vu. A la Documenta, j'ai proposé une "image dans le réel", à voir à l'extérieur, dans le parc, où se trouvait un grand compost. Au centre de ce lieu empli de choses inutiles ou mortes, j'ai voulu déposer quelques marqueurs d'une histoire anachronique et subjective : le dôme de Norman Foster, une statue de style antique, des plantes, des drogues, des pavés de mai 68, l'arbre de Joseph Beuys... Un ensemble d'éléments morts, mis en présence d'entités vivantes : la statue d'une femme nue dont la tête a été occultée par un nid d'abeilles... comme dans *L'Invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares, il est difficile de voir où s'arrête le processus. Il y a toujours cette notion de l'accidentel, de la contingence. Chaque chose est, en soi, poreuse et contrainte.

Est-ce que ce processus se retrouve dans l'exposition ?
Le lieu ne me semble pas fait pour cela. Néanmoins, les différentes présences issues des œuvres se pénètrent, se mangent ou s'abîment, dans une intensification du présent.

L'expédition était à un moment au cœur de votre préoccupation.
Oui, j'ai toujours travaillé sur ce processus d'écoulement. *The Host and the Cloud* était un voyage anachronique dans l'histoire d'une certaine France : cette idée de "cheminer vers" devenait physique. Avec l'expédition en Antarctique (2005), nous nous sommes rendus compte que la somme des histoires racontées, des discours et des savoirs sur cette partie du monde avait tendance, à force de vouloir l'éclairer, à la cacher.

Êtes-vous toujours intéressé par l'esthétique du merveilleux ? De l'onirique ? Du magique ?
Dans l'expédition en Antarctique, je me suis inspiré de romantiques comme Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Claude Debussy... qui étaient les représentants aussi d'une période trouble, où les choses étaient moins définies et pas encore arrivées à la modernité. Pour moi, ce sont des collages qui produisent du surréel. Si les fictions n'ont jamais été illusoires, j'ai toujours voulu qu'elles produisent un imaginaire, ou du moins qu'elles produisent une image qui s'incarne dans le réel. Un monde.

"SI LES FICTIONS N'ONT JAMAIS ÉTÉ ILLUSOIRES, J'AI TOUJOURS VOULU QU'ELLES PRODUISENT UN IMAGINAIRE."

De quel ordre serait ce monde ?
Le chaos, le "collapse", l'écoulement. Mais il ne s'agit pas d'une métaphore du monde d'aujourd'hui. J'essaie simplement de faire émerger des formes, qui ne sont pas forcément intentionnelles mais sont contraintes. D'un côté, je vais de plus en plus vers le vivant. Je vais directement du côté des comportements et de l'embryologie moléculaire, qui s'intéresse aux molécules et aux nouvelles formes possibles. De l'autre côté, je me sépare d'un ensemble de choses. La "formule" serait : "If... then".

Ce chaos – vous qui à une époque utilisiez le vocabulaire du cinéma – pouvez-vous le mettre "dans la boîte" ?
Non. Il n'est pas forcément nécessaire qu'il y ait à un moment donné un enregistrement filmique de ma production, à moins que cela soit quelque chose d'extrêmement spécifique. Les choses peuvent être en soi et n'ont pas toujours besoin d'une image.

Comment voyez-vous l'avenir ?
Bien ! Un coup de dé jamais n'abolira le hasard.

À VOIR

"Pierre Huyghe", Centre Georges Pompidou, du 24 septembre 2013 au 08 janvier 2014 (Commissaire : Emma Lavigne), www.centrepompidou.fr
Pierre Huyghe est représenté par les galeries Galerie Marian Goodman (Paris, New York), Xavier Hufkens (Bruxelles) et Esther Schipper (Berlin).



Pierre Huyghe, *The Third Memory*, 1999, film, double projection, couleur, son, 9 min. 46, archives papier.
Co-production : Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Service Nouveaux Medias/The Renaissance Society at the University of Chicago. Avec la participation de la galerie Marian Goodman/Myriam et Jacques Salomon/Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Ed. 2/4: Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, France.



Pierre Huyghe, *A Journey That Wasn't, Double Negative*, 14 octobre 2005, événement, Wollman Ice Rink, Central Park, New York. Projet du Public Art Fund organisé en collaboration avec le Whitney Museum of American Art pour la Biennale de Whitney 2006.



UN **MONDE** **EN** TABLEAUX

LIU XIAODONG

INTERVIEW PAR JÉRÔME SANS

Figure majeure de la peinture en Chine, l'artiste **Liu Xiaodong** (né en 1963) crée depuis les années 1990 des séries de tableaux retraçant une certaine histoire sociale de son pays, dans sa course à la modernité. Pointant différentes préoccupations – de l'urgence écologique à la crise du territoire – c'est à la manière d'un grand reporter que Liu Xiaodong témoigne des paradoxes du monde actuel : les situations quotidiennes qu'il dépeint sont le fruit d'une expédition à la rencontre de l'autre, qui devient acteur de ses mises en scènes. Une approche de la peinture à la fois documentaire et cinématographique.

Liu Xiaodong, *Three Transgenders*, 2001,
200 x 200 cm, huile sur toile,
(Toutes les photos des œuvres de ce sujet :
© Xiaodong Studio).

JÉRÔME SANS : **Comment décririez-vous votre style pictural ?**
LIU XIAODONG : Il s'agit, à la manière de graffiti, d'une façon figurative de représenter des idées abstraites… Comme lorsque l'on trace un caractère chinois : on le saisit au premier coup d'œil, et l'on en comprend immédiatement le sens, pourtant, chaque trait dont il est composé désigne une idée abstraite et possède un sens propre. Dans mon œuvre il en va de même : chaque coup de pinceau renferme une signification, mais le tableau, une fois achevé, révèle une compréhension d'ensemble différente, chaque trait revêtant un sens nouveau.

Vos tableaux semblent mettre dos à dos deux références : le réalisme des années 1980 (Eric Fischl ou Lucian Freud) et l'expressionnisme abstrait américain. Qu'en pensez-vous ?
Ils m'ont effectivement inspiré, parce que je les perçois en tant qu'artiste chinois. Dès mes débuts, j'ai été influencé par un grand nombre d'artistes. Ces influences ont été parfois bénéfiques, d'autres fois beaucoup moins. Cette démarche implique une dualité, elle invite avantageusement à observer de nombreuses choses, mais ce faisant, définir son propre champ nécessite plus de temps. Mon langage personnel a émergé peu à peu, mais il me semble que ces influences sont désormais moins perceptibles que mon propre style.

Depuis 2003, vous avez travaillé sur de grands projets picturaux qui ne se limitent plus à une seule toile, mais fonctionnent en séries. Quel est le sens de cette démarche ?
La peinture chinoise sur rouleau, concept éloigné des notions occidentales en matière de composition picturale, n'est pas étrangère à cette approche. Pour appréhender une toile, il faut la dérouler peu à peu. La peinture occidentale, quant à elle, propose une seule composition, donc un monde saisi d'un seul regard. J'ai le sentiment que ma vie est à l'instar de l'allégorie du rouleau : les difficultés que je rencontre ne peuvent être clairement identifiées au premier coup d'œil, et exigent de moi que je poursuive ma route, que je continue d'observer.

"EN CE QUI CONCERNE LES QUESTIONS DE SOCIÉTÉ OU D'ORDRE POLITIQUE QUI PÉNÈTRENT MON ART, JE N'AI PAS LA CAPACITÉ DE LES RÉSOUDRE, JE PEUX SEULEMENT LIVRER MON POINT DE VUE."

Ainsi, dans votre peinture, vous vous déplacez à travers le paysage, à partir d'un point fixe, mais qui se déroule sans discontinuer. Comment cette méthode de production influence-t-elle votre état d'esprit et votre processus créatif ?
D'une façon générale, chacun de mes projets explore un nouveau lieu. Mais, une fois sur place, il m'arrive de ne plus savoir quoi peindre, ce qui me rend littéralement malade, tant je suis gagné par l'anxiété. Puis, après quelques jours, à la lumière du mode de vie des gens, mon projet pictural se clarifie. Travailler à un film et tenir mon journal au quotidien me permet d'élargir mon champ de vision et de retrouver foi en ma dimension créative.

Vous procédez donc comme le réalisateur d'un documentaire ?
Oui, j'aime me rendre sur le terrain. Je ne souhaite pas que mon art s'élabore uniquement sur un mode cérébral, il m'est essentiel de voir les choses et d'opérer des choix in situ.

Quelle part de la réalité choisissez-vous de conserver dans vos tableaux ?
La peinture possède la faculté de dévoiler incidemment les secrets du monde, ceux du cœur mais aussi ceux en lien avec les idées étranges et dérangeantes qui nous hantent. La peinture est semblable au mot de passe ou au code dont l'objet est de demeurer secret, elle se doit de ne pas livrer entièrement son sens profond. Si bien que la peinture m'aide à révéler les problèmes de la réalité.

Votre œuvre fait figure de documentaire sur la Chine moderne et le monde qui vous entoure. Comment choisissez-vous vos sujets ? Avez-vous le sentiment de produire des œuvres socialement engagées ?
Aujourd'hui est demain, l'histoire est maintenant. La Chine est un Etat régi par un parti unique, les tribulations de la réalité sont donc absentes de son histoire ; ce qui ne permet pas l'apparition de voix différentes. En tant que l'une de ces voix, je peux répondre à ce que j'observe concrètement et auquel je prends part. Je ne crois pas beaucoup à l'Histoire, je suis sensible au présent, à ce qui se passe autour de moi. Les sujets de la plupart de mes peintures sont troubles, flous, parce que la réalité est déroutante. En ce qui concerne les questions de société ou d'ordre politique qui pénètrent mon œuvre, je n'ai pas la capacité de les résoudre, je peux uniquement livrer mon point de vue.

Quel a été, par exemple, l'amorce de votre grand projet autour des *Trois Gorges* (2005) lié aux questions écologiques, et dont la série de tableaux est en relation continue avec un film ?
Le barrage des Trois Gorges du fleuve Yang-Tsé cristallise des problèmes plus généraux de la société chinoise : nos gouvernants ont besoin de créer rapidement de la richesse, et négligent les conséquences négatives des politiques mises en œuvre. Au plan individuel, je peux être plus attentif aux effets néfastes qu'ils génèrent, j'analyse la rançon de ce développement, et les Trois Gorges symbolisent la quintessence de ce prix.
En Chine, l'impact de la politique sur le destin d'un individu est toujours plus important que celui de la profession qu'il exerce, en termes de changements politiques ou de bouleversements dans les relations humaines et sociales qui, en Chine actuelle, sont extrêmement importants. Etant donnée cette dynamique, je préfère traiter de questions sociologiques plutôt que de questions purement artistiques, auxquelles je pourrai revenir dans quelques années.

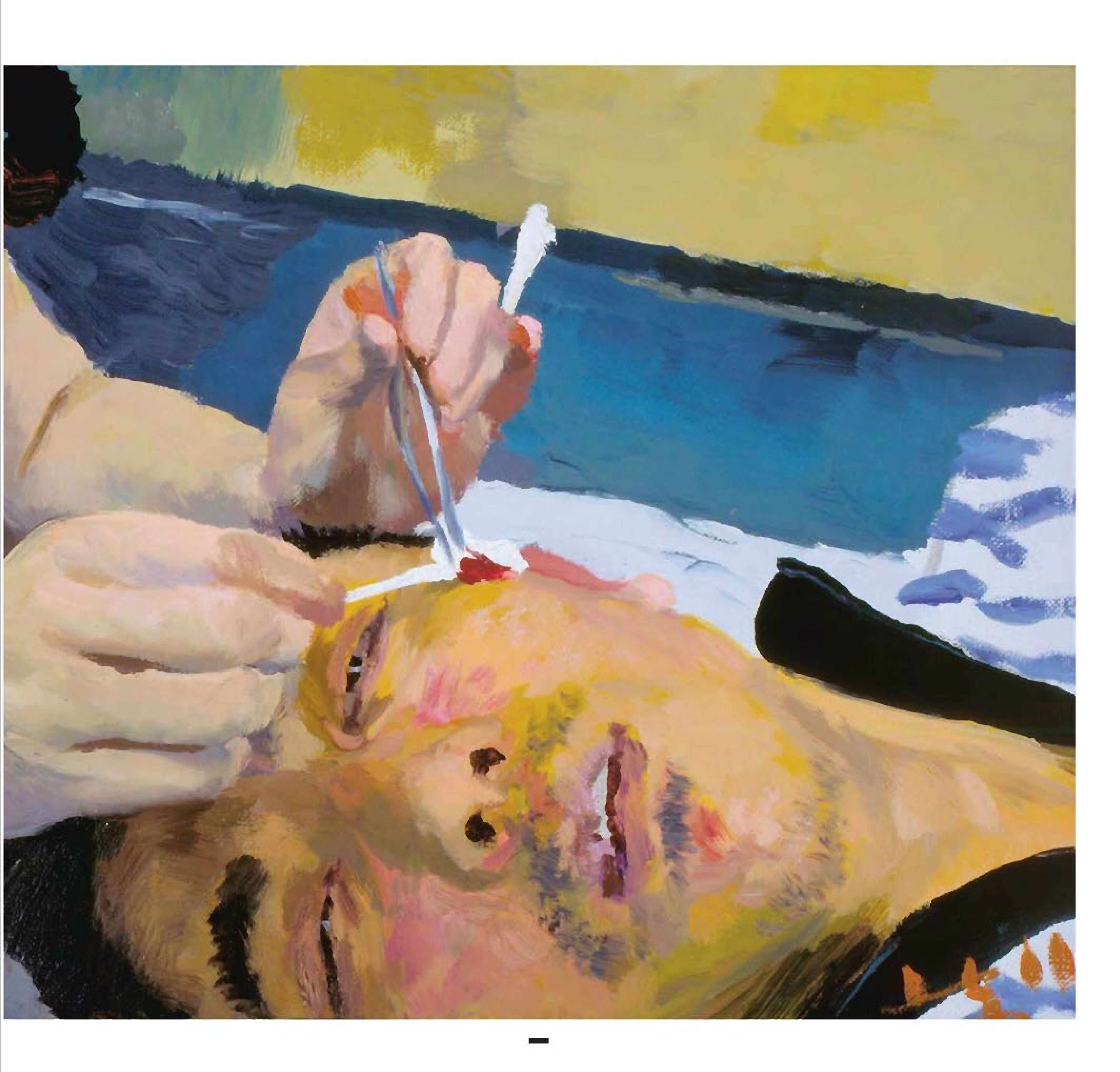
La démarche engagée pour chacun de vos projets évoque les impératifs de tournage d'un film exigeant une longue élaboration. Qu'il s'agisse des *Hot Bed* (2006), peintures montrant ces "lady-boys" thaïlandaises couchées sur un matelas, ou le projet sur Rome : comment organisez-vous les castings de vos peintures et films ?
Mes contacts sur place recherchent des personnes dont la classe d'âge et le milieu correspondent au projet que je souhaite réaliser. Par exemple, pour le casting de thaïlandaises, j'ai demandé d'axer sur des prostituées professionnelles relativement jeunes, car telle est la réalité de cette activité. A Rome, je tenais à maintenir un large éventail d'âges, j'ai donc seulement indiqué à mes correspondants la nécessité de réunir treize hommes d'âge croissant, à partir de dix-huit ans jusqu'à un âge avancé. Ces conditions de base remplies, n'importe qui pouvait faire l'affaire.



Liu Xiaodong, *Majiang Parlor*, 2012, huile sur toile, 90 x 100 cm.

Ci-dessus, Liu Xiaodong, *Qing Zang Railroad*, 2007,
huile sur toile, 250 x 1 000 cm.

Ci-dessous, Liu Xiaodong, *Three Gorges*,
Displaced Population, 2003, huile sur toile, 200 x 800 cm.



Liu Xiaodong, *Crazy Mess 2*, 2011, huile sur toile, 33 x 38 cm.

À VOIR

"Liu Xiaodong, In Between Israel and Palestine", Mary Boone Gallery, New York (jusqu'au 26 octobre).
"Lu Xiaodong", Lisson Gallery, Londres, du 26 septembre au 2 novembre.

--

Liu Xiaodong est représenté par les galeries Mary Boone (New York), Lisson Gallery (Londres, Milan, New York), et Eslite (Taipei).

Comment sélectionnez-vous les objets représentés dans votre peinture : un morceau de savon, par exemple, ou une toile d'araignée dans l'angle d'une pièce ? Ont-ils une importance particulière dans votre histoire personnelle ?
Peindre m'amène à rencontrer l'inattendu. Tel élément peut faire resurgir un fait que j'avais oublié, tel autre peut m'évoquer un objet longtemps inusité. Par exemple, j'ai peint un récipient en plastique rouge contenant du savon et de la lessive en poudre ; quand j'étais enfant, nous nous en servions à la fois pour les vêtements et le visage. La toile d'araignée au pied du mur me rappelle que, chez nous, il y en avait toujours à cet endroit. D'ordinaire, je suis trop occupé pour remarquer ces petites choses, mais à la faveur de ce voyage intérieur, j'ai le loisir d'observer des détails qui font affleurer le passé.

Les artistes travaillent généralement dans leur atelier, vous avez pris l'option d'une peinture "live" où vous élaborez un décor et une mise en scène pour chacun de vos tableaux. Il me semble que votre pratique précoce – et très poussée – des arts martiaux contribue de manière essentielle à vos modalités créatives, en ce qu'elles sont très physiques, proches des gestes de combat.
Mon sentiment est que toute la phase qui consiste à observer et être observé s'apparente à de l'art. Si une chose n'est pas observée, il est très difficile de l'appréhender comme œuvre d'art. De l'observation attentive naissent des impressions, des pensées, des sentiments, c'est un art en soi. Durant cette étape, tout ce qui est peint, filmé, photographié ou consigné dans mon journal – être humain ou objet – est de l'art.

"MON SENTIMENT EST QUE TOUTE PHASE QUI CONSISTE À OBSERVER ET ÊTRE OBSERVÉ S'APPARENTE À DE L'ART."

Ainsi, vos tableaux sont-ils pareils à des performances, de l'art en direct.
Oui, il y a quelque chose de cet ordre. Je veux ouvrir mon art, et en permettant aux gens de me regarder peindre, j'expose à la fois mes forces et mes points faibles. Je suis dans le "faire" immédiat, qui est très différent d'un travail en atelier où l'on peut s'octroyer le droit à l'hésitation. Cette disposition me semble plus proche de la peinture elle-même, plus en adéquation avec la sensation immédiate du regard, sans trop impliquer le processus de la pensée…

Comme dans la série *Hometown Boy,* chacun de vos projets est associé à la production d'un film réalisé par un cinéaste. Pourquoi avez-vous éprouvé le besoin de filmer ce projet – lié, dans une large mesure, à la mémoire, avec un journal intime, des photos, des toiles, et un documentaire – et choisi de travailler avec Hou Hsiao Hsien ?
Hou Hsiao Hsien est l'un des cinéastes chinois les plus talentueux. J'ai pour lui un immense respect, comme metteur en scène, mais aussi parce qu'il fait montre d'une compréhension profonde des gens, de la vie et de l'art. Son implication dans ce projet renforce la puissance des tableaux, car ils ont tous un "arrière-plan", une histoire qui nécessite d'être expliquée. Le film contribue à approfondir l'examen des œuvres.

Votre travail semble respecter un processus vertical qui évolue à partir d'un certain point – une personne ou un événement réel saisi à un moment précis – et se poursuit par la transcription de ce moment sous forme de croquis sur le vif, de séquences vidéo, et finalement de peinture : est-ce ainsi que vous documentez vos projets ?
Le principal, pour moi, est d'enregistrer les événements objectivement, parce que nos actes d'aujourd'hui deviendront l'histoire de demain. Dans la Chine actuelle, il est rare de trouver une perspective objective sur l'histoire. Celle enseignée dans les écoles et diffusée dans les manuels scolaires n'est en rien impartiale, ce qui a beaucoup à voir avec le système politique. Je veux que l'histoire que je laisse derrière moi dans mes photographies soit aussi objective que possible. Je tiens à présenter une grande variété de perspectives différentes sur l'histoire, plutôt qu'un unique point de vue intransigeant.

Pourquoi, en 2012, avez-vous commencé à peindre sur vos photographies et à les exposer à côté de vos peintures.
J'ai toujours en tête ce fossé qui sépare la peinture de la photographie, pourtant j'éprouve encore le besoin de peindre après avoir pris des photos. Peindre sur les photographies m'a incité à penser que j'obtiendrais des réponses.

Pour le *Hotan Project* (2012, dans le Xinjiang), vous avez rassemblé des documents sur la vie des mineurs de jade de la région. Qu'est-ce que cela signifiait pour vous ?
Le Xinjiang, au nord-ouest de la Chine, est depuis l'Antiquité une région complexe, en termes politique, religieux et ethnique. Pourquoi les gens ne sont-ils pas parvenus à une coexistence pacifique ? J'ai voyagé de ville en ville, à Ürümqi, Hotan ou Kashgar, j'ai réalisé quatre grandes peintures, et commencé à peindre sur des photographies. J'ai travaillé sur ce projet avec six mineurs, des ouvriers qui, quotidiennement, surmontent les difficultés de leur travail de quête (la recherche des veines de jade), et me sont apparus comme le symbole de ma propre volonté d'extraire la vérité.

Hotan peut-il être considéré comme précurseur des problèmes liés à la société moderne (ethniques, politiques…) ?
Oui, exactement comme en Israël, où je suis allé début 2013. Cet endroit est aussi un lieu symbole en matière de problèmes sociaux, pas seulement d'ordre ethniques et politiques, mais aussi territoriaux. Tous ces problèmes ont un passé lointain, mais ils sont très modernes.

Où se situe votre peinture ? Quel est le rôle de l'artiste dans la société ?
J'espère pouvoir être utile à la société. C'est pourquoi j'invite régulièrement des cinéastes à collaborer avec moi ; c'est une manière de diffuser mon travail auprès du plus grand nombre, de les amener à s'interroger sur les raisons pour lesquelles notre société engendre autant de difficultés. Les artistes d'aujourd'hui ne sont plus des artistes traditionnels, ils s'apparentent à des politiciens ou des hommes d'affaires, et doivent être capables de s'adresser aux riches et aux pauvres, aux travailleurs des musées comme aux médias. Dans la vie très matérialiste qui est la nôtre aujourd'hui, la plupart des gens vivent selon des critères matérialistes, et opèrent leurs choix en fonction de ces normes. Le rôle d'un artiste dans la société est d'être le plus pur possible et de regarder tout cela sous l'angle le plus objectif.

Considérez-vous votre œuvre comme conceptuelle, du fait notamment qu'elle tient de la performance, ou vous placez-vous plutôt comme un documentariste qui cherche à capter la réalité ?
Mon art est performatif d'une manière qui évite d'être dénuée de vie. Participer à la réalité me permet d'être plus vivant.

INTERVIEW DE **LORIS GRÉAUD**
PAR **NICOLAS BOURRIAUD**

ADMINISTRATEUR **SYSTÈME**

PROPOS RECUEILLIS PAR
William Massey

Inaugurant une collaboration inédite entre le Louvre et le Centre Pompidou avec la présentation de son double projet en juin dernier, Loris Gréaud (34 ans) a plus que jamais "mis le volume à fond". Dépassant la polémique, il se confie à Nicolas Bourriaud, directeur de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts (Paris), sur les forces motrices et les tensions qui traversent sa pratique.



PHOTOS WYCKOFF © LORIS GRÉAUD / GREAUDSTUDIO, GALERIE YVON LAMBERT, PARIS CELLAR DOOR (ENDS IN GUISE OF RETURN), KUNSTHALLE WIEN, 15 AVRIL – 7 JUIN 2011.

LORIS GRÉAUD
ONE THOUSAND WAYS TO ENTER
2011

NICOLAS BOURRIAUD : **Loris, nous nous sommes rencontrés en 2001, quelque temps avant l'ouverture du Palais de Tokyo, lors de votre première exposition au Plateau (Frac Ile-de-France). En 2006, nous nous sommes retrouvés à l'occasion de la dernière exposition que j'ai organisée au Palais de Tokyo avec Jérôme Sans, "Notre Histoire", à laquelle vous participiez. Deux ans plus tard, vous étiez le premier artiste à occuper la totalité du lieu avec une exposition intitulée "Cellar Door". Aux Etats-Unis cela aurait été perçu comme extrêmement positif, en France cela a suscité beaucoup de jalousie et de rancœur. *"Trop jeune, trop tôt…"* Il y eut alors une sorte d'effet de gonflement extrême, à la dimension de cet immense paquebot qu'est le Palais de Tokyo. Comment avez-vous vécu ces polémiques ?**

LORIS GRÉAUD : La principale critique qui m'était adressée était que je reprenais des systèmes et des codes qui semblaient appartenir à la génération avant moi, celle de Pierre Huyghe, Philippe Parreno et Dominique Gonzalez-Foerster. Or, je n'ai jamais caché, bien au contraire, l'utilisation de ces signes, ni d'où je venais. Il y avait une idée de prolongation et de combustion des systèmes avec lesquels j'avais grandi. Envisager que des artistes puissent être dans l'économie des formes et des idées, cela me semblait tout aussi absurde que triste. D'ailleurs cette critique n'est jamais venue de la part des artistes mais de ceux qui se considéraient amèrement comme les gardiens de ces années-là, et qui avaient le sentiment que je capitalisais sur ces systèmes. Pour ma part, j'étais très fier de cette exposition qui, de par sa violence, a suscité des réactions très contrastées, car je pense que le consensus est la tumeur de l'art. Si l'on avait crié au génie devant l'urinoir de Duchamp, dans quel monde vivrait-on aujourd'hui ?
Le simple fait de continuer de questionner ce projet, cinq ans plus tard, marque sa réussite à l'heure où les projets d'exposition semblent être digérés et oubliés immédiatement après leur visite au pas de course…
Ensuite, je me suis toujours étonné de ce que l'âge puisse être considéré comme un critère esthétique. Piero Manzoni, Yves Klein, ou encore Joseph Kosuth étaient très jeunes lors de la production de leurs premiers chefs-d'œuvre. En France, on a pu observer des générations d'artistes qui montaient ensemble et, tout d'un coup, quelque chose a comme explosé. Il s'est opéré une forme de "dégénération". Comme lorsque Caroline Bourgeois m'a donné l'intégralité du Plateau à 25 ans. Loin de considérer que je suis l'auteur de la dégénération, je peux affirmer que je suis de cette génération d'artistes complètement décomplexés qui peuvent arriver seuls, voyager seuls, et avoir des connexions partout, à l'image de Douglas Gordon qui m'expliquait qu'il appréhende le monde comme une extension de son atelier.
Je regrette la divergence des avis entre la critique française et la critique internationale qui est, pour sa part, beaucoup plus analytique et focalisée sur l'œuvre et le travail. Il est étonnant que la France n'ait pas prêté attention au développement du projet dans sa globalité. C'était une exposition-trajectoire avec des étapes à l'Ica de Londres, la Kunsthalle de Saint-Gallen, la Conservera de Murcia, la Kunsthalle de Vienne… il ne s'agissait absolument pas d'un *touring show* mais d'un seul et même projet qui se développait.

Est-ce que l'on pourrait parler d'une esthétique de l'effet spécial qui prendrait des formes extrêmement diverses d'une exposition à l'autre ? Je pense aux triplés dans l'exposition de l'Ica, au tremblement de terre à la Tate, au champagne noir, aux feux d'artifices souterrains…
L'effet spécial est avant tout un médium que je peux utiliser au même titre qu'un peintre peut utiliser la gouache. D'ailleurs, il n'est pas anodin que les entrées faites par "Cellar Door" (record d'entrées au Palais de Tokyo et à l'Ica de Londres) se rapprochent de celles d'un bon film à effets spéciaux. J'évoque souvent l'œuvre d'art comme un "phénomène d'apparition", qui est d'une certaine manière lié à l'effet spécial. Je suis attentif à rendre certains projets extrêmement visibles, car si l'œuvre d'art reste dans l'atelier, elle n'existe pas.

> "JE SUIS ATTENTIF À RENDRE CERTAINS PROJETS EXTRÊMEMENT VISIBLES, CAR SI L'ŒUVRE D'ART RESTE DANS L'ATELIER, ELLE N'EXISTE PAS."

Néanmoins, cela ne vous empêche pas de vous livrer à des exercices de dissimulation ou d'invisibilité.
A partir du moment où l'on donne accès à la lecture du hors-champ, cela est productif. *"Le désir, c'est la connaissance différée mais rendue visible dans l'impatience du suspens"*, disait Foucault… "Cellar Door" était un projet dont le sujet était une forme absente, un MacGuffin* : l'atelier. Celui-ci existe désormais. Donc cela a été productif, efficient. Je me pose de plus en plus la question de ce que je mets véritablement au monde, de ce que je crée, de quel système je transforme. Cette série de projets a accouché d'une architecture dans laquelle je vis et travaille aujourd'hui, qui est elle-même émettrice de nouvelles œuvres et de nouveaux phénomènes. Il a fallu que je passe par le prisme d'une fiction, d'un libretto, de différents temps d'exposition pour produire cette architecture.

Issu du passage d'une forme à l'autre, votre atelier est l'aboutissement d'un processus de traduction complexe qui a beaucoup à voir avec la partition, que vous connaissez bien de par votre formation musicale. Comment percevez-vous votre mode spécifique de traduction ?
Je me retrouve complètement dans ce que vous avez pu définir comme l'artiste en tant que "sémionaute", c'est-à-dire un artiste intermodal, qui navigue entre les signes des diverses cultures qu'il côtoie. Je n'ai aucun problème à traduire une forme d'onde en sculpture, un phénomène lumineux en rumeur, une énergie cérébrale en pulsions vibratoires comme je l'ai fait pour "Altermodern", la Triennale de Londres en 2009. J'ai grandi avec des DVD piratés que je collectionnais et grâce auxquels je pouvais voir, entre autres, le dernier blockbuster américain doublé en hindi et sous-titré en français. Cela a certainement joué un rôle important…

Comme une sorte de contamination générale d'une forme sur les autres ?
Peut-être cela se rapproche-t-il également de la structure Internet. Internet est une culture de la surface. Ma génération connaît énormément de choses mais rarement en profondeur.
Hier soir je parcourais un article sur le suicide quantique et j'ai fini sur un extrait d'un sketch d'Andy Kaufman. La culture de la surface, c'est cela : connaître beaucoup de choses, glisser d'une chose à l'autre, faire des associations très rapides.
Cette idée rejoint celle de l'immédiateté de la présence.

Justement, une autre question m'intéresse particulièrement, celle des temps hybrides. Vous convoquez des références assez nourries à la science-fiction, à l'idée d'un futur qui n'est jamais annoncé comme tel, associées à une pure contemporanéité. Dans le même temps, je trouve étonnant votre usage assez massif du noir et blanc, la couleur du passé, d'avant Photoshop, de la preuve. Un deuxième registre de tension donc : référence à la science-fiction et anachronisme chromatique.
Cela est paradoxal car je n'ai pas de culture de la science-fiction. J'ai plutôt été inspiré par Richard Buckminster Fuller qui, contrairement aux idées reçues, n'a jamais réfléchi en termes d'utopie, ou par les romans et nouvelles de JG Ballard, ce dernier étant plus proche d'un chirurgien que d'un auteur de science-fiction. Créer des failles spatio-temporelles est au cœur même de mon travail. J'ai grandi avec les théories et pratiques de la mécanique quantique qui ont engendré une sorte de *tabula rasa* de ce que l'Homme tenait pour acquis, en particulier le temps et la réalité.
Pour ce qui est de la couleur, le noir et blanc est bien souvent un choix par défaut. C'est une empreinte formelle associée à mon travail mais qui vient en dernier lieu pour moi. Je consacre davantage mon énergie à mettre en place des procédures qui respectent mon idée, tout en sachant que la forme sera paradoxalement un échec. Le moment le plus jouissif est le moment de l'apparition de l'idée, de sa mutation, du bond intuitif. La forme n'est qu'une succession de compromis, en quelque sorte le dépôt de bilan de la pensée.

> "FAIRE VOLER EN ÉCLATS DES CATÉGORIES ET NE PAS FIGER MON TRAVAIL DANS UNE ESTHÉTIQUE DONNÉE EST L'UNE DE MES OBSESSIONS."

Le modèle absolu d'une pièce de Loris Gréaud ne serait-il pas l'expérience du chat de Schrödinger, dans laquelle le chat est à la fois mort et vivant ?
En effet, cela pourrait être le cas ! Autant l'idée de l'hyper spectaculaire n'est pas motrice dans mon travail, autant le fait de faire voler en éclats des catégories et ne pas figer mon travail dans une esthétique donnée est l'une de mes obsessions. Aujourd'hui, le marché de l'art vient souvent colorer l'esthétique des artistes et je considère comme une forme de résistance le fait de ne pas avoir d'esthétique identifiable.

J'ai toujours trouvé que votre travail était très représentatif de ce que j'appelle la "forme-trajet", que j'identifie lorsqu'un objet dont on fait l'expérience dans une exposition n'est pas le terminal de quelque chose, mais le point de capiton qui mène à autre chose.
J'accorde beaucoup plus d'importance à définir la trajectoire d'un objet qu'à établir son statut d'œuvre d'art. Mon travail consiste toujours en une trajectoire, en l'espace entre deux œuvres, entre l'œuvre et la personne qui la regarde. Ainsi, c'est comme si mes projets venaient ponctuer toute une série de lignes. C'est pour cela que votre ouvrage *Radicant* est très important pour moi.

Il y a une vraie problématique de l'énergie dans votre travail. Je vois des branchements partout, des choses qui sont nourries par de l'électricité…
L'un de mes derniers projets est étroitement lié à la problématique de l'énergie, à sa traduction, et à la recherche d'une réponse esthétique à un problème donné. Il s'agit du stockage des épreuves d'artistes, ces exemplaires d'une œuvre considérés comme le "capital" de l'artiste. Ma réponse a été de les incinérer dans un crématorium avec des plaques de laiton afin de récupérer l'énergie électrique au moment de leur combustion. Cette électricité est une énergie physique, tangible, mais surtout elle est chargée de ma pensée puisqu'elle vient de la combustion de mes œuvres.
Le projet en soi est un oxymore puisque, d'une part j'ai récupéré le charbon pour le repropulser sous forme de tableaux agglomérés, et d'autre part l'énergie est stockée dans des batteries avec l'idée d'activer une expérience ultérieure. Je ne suis pas dans une forme d'économie du travail ni de la pensée. Bien sûr l'idée du *burnout* est sous-jacente. Je grille toutes les cartouches, comme au paintball.

Rien ne s'échappe. Tout est récupérable, réutilisable, recyclable, rejouable ailleurs et sous une autre forme.
Cela est intimement lié au concept de *Gesamtkunstwerk*, l'œuvre d'art totale, qui est elle-même liée à l'idée de suicide artistique. Quand je reconsidère le fait d'avoir produit mon atelier et d'y vivre, il y a clairement là une forme de "wagnérisme conceptuel", pour reprendre les termes de Pascal Rousseau. Mais il s'agit surtout de la façon dont j'ai tenté de m'appliquer sur les lignes et les trajectoires dans mes projets. Ainsi j'ai fait très peu d'expositions. J'ai fait mon premier projet d'exposition en galerie il y a un an à la Pace Gallery à New York, et à Paris chez Yvon Lambert (www.theunplayednotes.com). L'ensemble de ce double projet convoquait l'idée de translation et de mutation, celle du sable de sablier transformé en verre, des nouvelles de Tom Sawyer traduites en météores, de "l'aura" de tableaux de maîtres du clair-obscur fixée et révélée en photographies, d'une pensée solo de guitare mentale ou encore de la chaleur des corps humains s'approchant de l'orgasme transcrite en lumière…

A nouveau, c'est votre côté *ghost in the machine* ou comment rentrer dans les codes de la technologie pour produire des formes.
Il y a cette même conscience avec le milieu de l'art. J'ai toujours considéré que les choses se transforment de l'intérieur, vraiment. Taper à la porte ne sert pas à grand-chose, à moins d'enfoncer la



LORIS GRÉAUD
[I], MUSÉE DU LOUVRE / CENTRE POMPIDOU
2013.

PHOTO MINSK STUDIO - FAHD EL JAOUDI © LORIS GRÉAUD / GREAUDSTUDIO.

LORIS GRÉAUD
THE NEON BUBBLE
2008.

PHOTO OLIVIER PASQUAL © LORIS GRÉAUD / GRÉAUDSTUDIO, COLLECTION FRANÇOIS PINAULT. CELLAR DOOR, PALAIS DE TOKYO, PARIS, 14 FÉVRIER - 27 AVRIL 2008.



LORIS GRÉAUD
DOES THE ANGLE BETWEEN TWO WALLS HAVE A HAPPY ENDING?
2013.

porte mais d'essuyer les plâtres. J'ai voulu infiltrer les systèmes pour tenter d'administrer le jeu moi-même. Cela vaut aussi pour les œuvres comme par exemple avec le film *The Snorks* (2012) que j'ai réalisé et qui est sorti en salles. Il s'agissait d'infiltrer un système, de reprendre des codes, d'utiliser des acteurs, afin que mon projet change de champ pour atteindre le grand public. Un film d'artiste n'était pas adapté. Il m'a fallu infiltrer la matrice.

C'est une très belle métaphore que celle d'administrateur système… Pensez-vous qu'il y a quelque chose de votre vie personnelle qui passe dans les œuvres ? Etes-vous dans une position extérieure, celle de l'administrateur, ou est-ce qu'en infiltrant ces codes, vous transmettez quelque chose de votre propre sang ?**
Je suis totalement englouti dans la pratique. Il n'y a plus de frontière entre ma vie privée, affective, et ma vie professionnelle. Je place tout sur une seule et même surface…

Votre système nerveux est donc la source d'énergie de votre travail.
J'en fais des œuvres. N'étant plus vraiment un "jeune artiste", je dois adopter une hygiène et une diététique de vie au service du travail. Par exemple, *The Snorks* est un projet de trente-six mois qui nécessitait d'être très entraîné (www.aconcertforcreatures.com).

Vous semblez abriter votre travail à l'image de votre *Geppetto Pavilion*…
Je me déplace beaucoup pour résoudre les problèmes qui se posent à moi. Lorsque j'ai une idée qui se transforme en obsession, il faut que j'aille rencontrer les personnes qui peuvent m'aider à trouver une solution. Ces discussions spécifiques viennent transformer le travail et sont autant de vecteurs pour arriver à traduire, à mettre en forme. Il y a donc là un paradoxe dans l'autarcie de l'œuvre car j'abrite en effet moi-même tout le travail, mais également tous ceux qui gravitent avec moi.

Cela m'amène à un dernier point de tension, entre le monumental et la claustrophobie. Plus vos projets sont grandioses, plus ils revêtent une dimension claustrophobe. Avec *The Snorks*, vous passez au format cinéma mais pour montrer la claustrophobie des abysses. Avec le *Geppetto Pavilion*, on est dans le registre de la séquestration. Vous avez aussi réalisé un feu d'artifice souterrain. Vous semblez utiliser des procédures extrêmement ouvertes pour aboutir à des objets fermés.
J'avance plus lors d'un entretien avec Nicolas Bourriaud qu'avec mon psychanalyste : à chaque fois que nous avons évoqué un projet, vous avez décelé une chose et son contraire, un équilibre instable et en grand écart. Cela dit, je crois fermement à l'auto-négation, à une forme radicale pour multiplier la pluralité des points de vues, à ne jamais rester vrai avec ses propres convictions…

"AVEC LE LOUVRE ET LE CENTRE POMPIDOU, J'AI L'IMPRESSION D'AVOIR POUSSÉ UN SYSTÈME À SON MAXIMUM, J'AIMERAIS DÉSORMAIS QUE L'ÉNERGIE SE DÉVELOPPE DIFFÉREMMENT."

Associez librement Monsieur Gréaud… *(Rires)*. Il y a une image, celle du grésil, qui m'est venue en pensant à l'une de vos pièces. Le grésil est un mélange de glace et de neige qui crée un bruit très particulier en tombant, le grésillement. La recherche du grésillement, du court-circuit, du vrombissement, de la vibration, c'est là une autre composante de votre travail.
J'aime surtout les "bruits blancs". Il s'agit d'une technologie, utilisée par les espions notamment, pour ne pas permettre d'enregistrement. Le bruit blanc occupe toute la bande passante. Il rendrait par exemple impossible la captation de notre échange…

Votre travail consiste-t-il à occuper toute la bande passante ?
Avec le Louvre et le Centre Pompidou (www.ll-i-ll.com), j'ai l'impression d'avoir clos quelque chose, d'avoir terminé un cycle, d'avoir poussé un système à son maximum. Je parle aussi de ma propre énergie. Lors de ces deux moments, j'ai rejoué des systèmes productifs qui étaient déjà ceux en jeu dans mes précédents projets. J'aimerais désormais que l'énergie se développe différemment, bien que je ne sache pas encore où cela va me mener. Le désapprentissage et la perte sont un seul et même chantier. Ils participent d'une stratégie militaire implacable et facilement transposable : on ne peut pas localiser et anticiper les mouvements et les actions d'une personne qui est véritablement perdue.

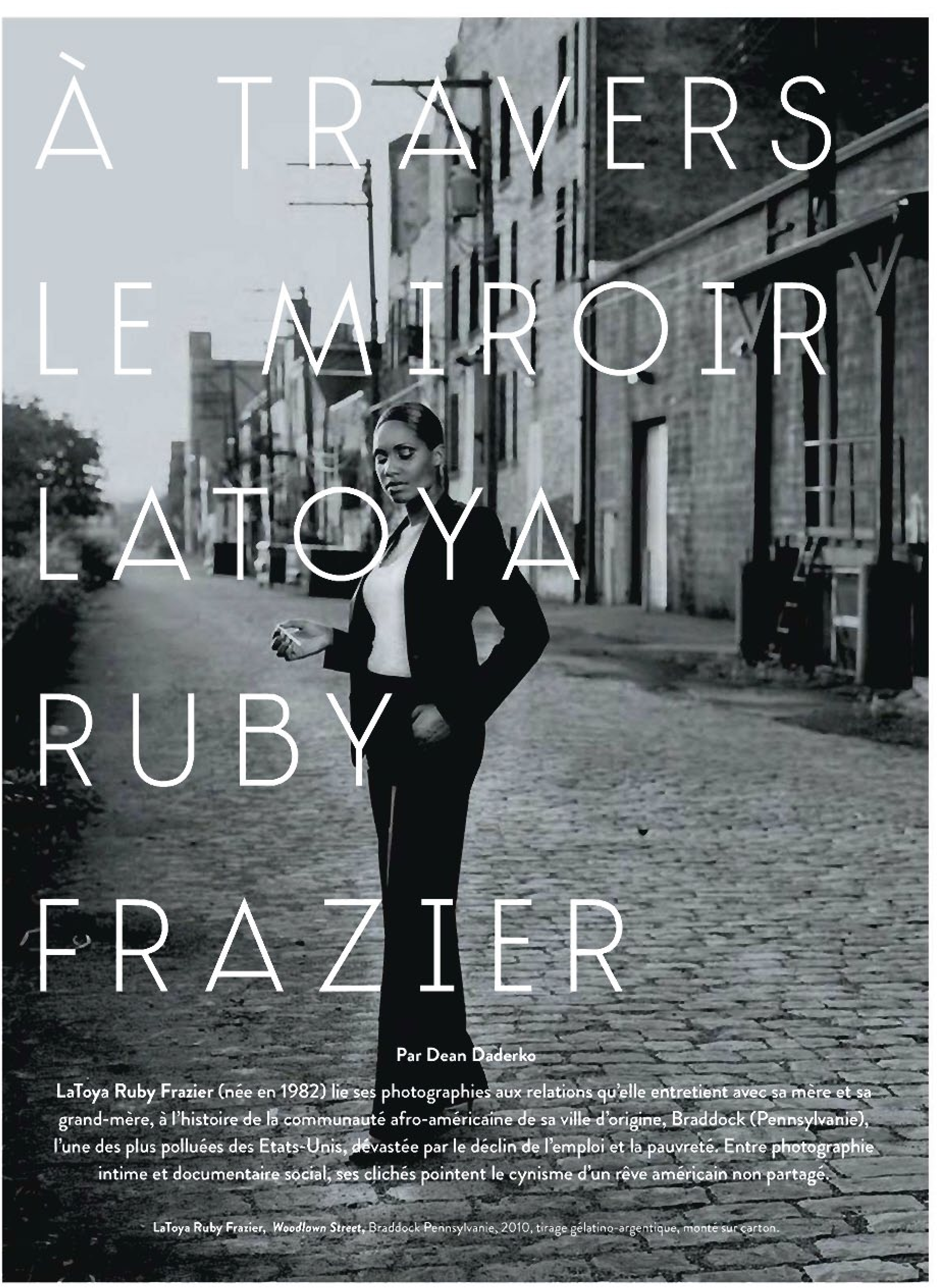
**Le MacGuffin est un prétexte au développement d'un scénario. C'est presque toujours un objet matériel et il est généralement mystérieux, sa description est vague. Le principe date des débuts du cinéma.*
*** Le titre d'administrateur système désigne la personne en charge des serveurs d'une organisation. Il est responsable de la disponibilité des informations au sein de celle-ci.*
Loris Gréaud est représenté par la galerie Yvon Lambert (Paris) et Pace Gallery (New York).



Loris Gréaud (à gauche) en compagnie de Nicolas Bourriaud, lors de l'entretien réalisé à Paris pour *L'Officiel Art*.

PHOTO MINSK STUDIO - FAHD EL JAOUDI © LORIS GRÉAUD / GREAUDSTUDIO.

LORIS GRÉAUD
[I], MUSÉE DU LOUVRE / CENTRE POMPIDOU
2013.



À TRAVERS LE MIROIR LATOYA RUBY FRAZIER

Par Dean Daderko

LaToya Ruby Frazier (née en 1982) lie ses photographies aux relations qu'elle entretient avec sa mère et sa grand-mère, à l'histoire de la communauté afro-américaine de sa ville d'origine, Braddock (Pennsylvanie), l'une des plus polluées des Etats-Unis, dévastée par le déclin de l'emploi et la pauvreté. Entre photographie intime et documentaire social, ses clichés pointent le cynisme d'un rêve américain non partagé.

LaToya Ruby Frazier, *Woodlown Street*, Braddock Pennsylvanie, 2010, tirage gélatino-argentique, monté sur carton.

PHOTO COURTESY DE L'ARTISTE ET GALERIE MICHEL REIN, PARIS.

LaToya Ruby Frazier consacre l'essentiel de la pratique documentaire qui l'a rendue célèbre à sa ville natale de Braddock, une petite agglomération post-industrielle de Pennsylvanie. De 1980 à 1985, Braddock a vécu une crise majeure : entre réduction des effectifs et fermeture totale de certaines aciéries, l'industrie sidérurgique locale passa de 28 000 à 4 500 ouvriers. Les vagues successives d'embauches et de licenciements ont entraîné une instabilité économique générale et contraint de nombreux résidents à quitter la région dans l'espoir de trouver ailleurs une vie meilleure. Ce qui était autrefois une petite ville prospère réunissant une population de 20 000 personnes et des dizaines d'églises, écoles, magasins, restaurants et cinémas n'abrite plus que 2 500 habitants. Si certains ont eu la chance de pouvoir partir, les pratiques racialement et économiquement discriminatoires en matière de logement ont compliqué la situation pour de nombreux résidents de Braddock. Une forte propagation du crack a également affaibli la communauté des plus défavorisés. *"J'ai grandi au milieu de tous les stéréotypes véhiculés par les médias, se souvient Frazier. Nous étions stigmatisés comme de pauvres Noirs drogués."* Les habitants de la ville virent avec horreur les maisons et entreprises abandonnées se détériorer et tomber peu à peu en ruines autour d'eux.

Le travail de LaToya Ruby Frazier présente un contrepoint critique et positif aux descriptions faites jusqu'alors des résidents de Braddock – généralement présentés comme des victimes impuissantes – sans pour autant dissimuler les difficultés auxquelles ils se heurtent. Son regard, qui ne recule pas devant les réalités les plus sombres, et son talent pour faire passer des idées au travers de l'image documentaire la rattachent à d'autres photographes américains socialement engagés comme Dorothea Lange, Walker Evans ou Gordon Parks. La vision de Frazier est toutefois particulièrement poignante par son actualité. Son travail raconte, selon elle, *"l'histoire de la mondialisation économique et du déclin de l'industrie manufacturière à travers trois générations de femmes afro-américaines"*. Les principaux sujets de cette chronique sont la grand-mère de Frazier, Grandma Ruby (1925-2009), sa maman (née en 1959) et l'artiste elle-même (née en 1982).

Les photographies de Frazier nous offrent l'occasion intime d'observer le monde à travers le regard de ces trois femmes. *Grandma Ruby on Her Recliner* (2002) montre sa grand-mère se reposant dans son fauteuil inclinable, le bras passé derrière la tête en un geste d'une jeunesse étonnante. Bien qu'elle fixe sa petite-fille derrière l'appareil, en cet instant précis Grandma paraît regarder directement le spectateur, qui se trouve comme fasciné.

Même les objets inanimés présents dans les photos de Frazier semblent exprimer une force individuelle. Dans *Aunt Midgie and Grandma Ruby* (2007) une lampe de chevet éclaire trois portraits encadrés. Le premier est celui d'une souriante écolière. Le deuxième représente une femme gracieuse dans un moment pensif. Les taches et pliures qui constellent le troisième portrait – un nouveau-né – semblent indiquer qu'il s'agit d'un cliché beaucoup plus ancien. Devant ces trois photos, posés sur un napperon, on découvre une paire de lunettes, un paquet de cigarettes, un briquet, une brosse à cheveux et un cendrier ébréché en verre. Un vaporisateur pour humidifier les cheveux se profile à l'arrière-plan. Tous ces objets évoquent une existence extérieure au cadre de la photo, mais dont le récit reste au mieux imprécis. Dans son livre *Photography and Collective Memory*, Marita Sturken souligne que *"la mémoire semble comme tapie au sein de l'image photographique, prête à raconter son histoire en réponse à notre regard. [...] Or, en réalité la mémoire ne réside aucunement dans la photographie, ni dans aucune image cinématographique, elle est produite par elles."* Alors que les *"portraits de portraits"* de Frazier paraissent abonder en détails révélateurs, l'histoire qu'ils nous racontent relève sans doute beaucoup plus de nos propres processus d'imagination et de projection.

> "J'AI GRANDI AU MILIEU DE TOUS LES STÉRÉOTYPES VÉHICULÉS PAR LES MÉDIAS. NOUS ÉTIONS STIGMATISÉS COMME DE PAUVRES NOIRS DROGUÉS."

Mom and Me (2005) est le plus direct d'une série de portraits pris en collaboration par Frazier et sa maman : mère et fille se photographient mutuellement, et les deux épreuves sont présentées côte à côte. *Momme* (2008) juxtapose le profil de la mère de l'artiste et une vue frontale du visage de Frazier. La fille est placée derrière la mère, et les traits respectifs des deux femmes se fondent d'une manière qui suggère que les frontières entre elles sont fluctuantes et complexes. L'œuvre la plus récente de cette série en cours est *Momme Silhouettes* (2010), dans laquelle Frazier et sa mère ont photographié leurs ombres projetées sur un drap imprimé d'un motif d'oiseaux et de branches en fleurs. Présentées dans une disposition en grille, ces neuf photos distinctes et idylliques donnent l'impression que les oiseaux sont venus se poser sur un doigt tendu, dans la paume d'une main ou sur une épaule. Considérées chronologiquement, ces différentes images traduisent l'exploration et la compréhension de plus en plus complexe du médium photographique auxquelles sont parvenues Frazier et sa mère. Leur collaboration commence par des portraits à la manière traditionnelle avant de progresser vers des approches de plus en plus subjectives et psychologiquement chargées, voire même poétiques.

La pratique documentaire de Frazier exprime également son engagement pour la responsabilité sociale. *Campaign for Braddock Hospital (Save Our Community Hospital)* (2011) est une suite de douze photolithographies et sérigraphies qui critiquent la campagne publicitaire "Go Forth" de Levi's. Tournées en extérieurs dans la ville natale de Frazier, les publicités du fabricant de blue-jeans évoquent de façon romantique les "pionniers urbains", avec des slogans tels que *"Prêts au travail"* ou *"Le travail de chacun est important"*.



PHOTO COURTESY DE L'ARTISTE ET GALERIE MICHEL REIN, PARIS.

LaToya Ruby Frazier, ***Momme*****,** 2008, tirage gélatino-argentique, monté sur carton.

À VOIR

"Backstory : LaToya Ruby Frazier, Ron Jude and Guillaume Simoneau", Museum of Contemporary Photography, Chicago, jusqu'au 6 octobre (commissariat : Karen Irvine), www.mocp.org ; **"LaToya Ruby Frazier: Witness",** Contemporary Arts Museum Houston, Texas, jusqu'au 13 octobre (commissariat : Dean Daderko), www.camh.org ; **"LaToya Ruby Frazier",** Galerie Michel Rein, Paris, du 24 octobre au 23 novembre, www.michelrein.com

LaToya Ruby Frazier est représentée par la galerie Michel Rein (Paris).

/

Frazier a estimé que la campagne de Levi's était notoirement offensante. *"Ils promeuvent cette notion de 'pionnier urbain', alors qu'ils n'ont pas la moindre idée de ce que peuvent ressentir les gens de Braddock qui ont dû se battre pendant des années pour avoir accès aux soins médicaux et à un logement décent."* Il se trouve par ailleurs que la campagne de Levi's a été diffusée au moment où un groupe baptisé Save Our Community Hospital organisait des manifestations contre le projet de fermeture de l'unique hôpital de Braddock. Créé en 1906, Braddock Hospital a fusionné avec l'University of Pittsburgh Medical Center (UPMC) en 1996. En 2009, les habitants apprirent qu'UPMC avait décidé de fermer l'établissement en invoquant sa sous-utilisation et ses pertes financières permanentes. La série photographique de Frazier présente les actions du groupe comme un contre-récit par rapport à la campagne de Levi's. Ainsi, l'artiste ajoute un commentaire à certaines publicités. L'une d'elles montre deux jeunes hommes debout de part et d'autre d'un cheval, avec les mots *"Go Forth"* (en avant) tracés par-dessus l'image. Dessous, on peut lire le commentaire suivant de la main de Frazier : *"Comment aller de l'avant quand bus et ambulances ont cessé de desservir nos quartiers ?"* Une autre image montre l'UPMC pendant sa phase de démolition, avec M. Jim Kidd debout dans la rue, tenant une pancarte disant : UPMC / Soigne / En fonction / De la classe / Et de la race Sous l'image, une légende pose la question : *"A-t-on vraiment besoin d'un jean à 50 $ ou d'un blouson à 250 $ quand on est privé d'accès aux soins médicaux ?"* Face à ces difficultés, ou peut-être précisément grâce à elles, les citoyens de Braddock se sont mobilisés pour prendre eux-mêmes les choses en main. La communauté résiste. Née dans ce creuset, la pratique documentaire de Frazier constitue une forme de propagande visuelle qui s'attache à montrer la façon dont le pouvoir peut être identifié, revendiqué et réorienté. Même si, selon l'opinion commune, un participant motivé par ses rapports émotionnels à une situation est susceptible d'avoir une vision déformée de la réalité, le travail de Frazier exprime ses préoccupations avec une clarté et une conviction exceptionnelles. Même lorsqu'elle se préoccupe de sujets brûlants, ses émotions, sans jamais obscurcir sa vision, lui confèrent au contraire une extrême authenticité. La précision, l'économie de moyens et l'honnêteté avec lesquelles Frazier livre sa vision des choses rendent ses sujets à ce point immédiatement accessibles que, tel un miroir, son travail nous révèle à nous-mêmes.



Francesca von Habsburg, fondatrice de la Fondation Thyssen-Bornemisza Art Contemporary et **Daniela Zyman** (debout), principale commissaire d'exposition de la fondation.

SCÉNARIO POUR UNE FONDATION THYSSEN-BORNEMISZA ART CONTEMPORARY VIENNE

CONVERSATION ENTRE FRANCESCA VON HABSBURG ET DANIELA ZYMAN

Propos recueillis par William Massey. Photos : Irina Gavrich.

Fondée à Vienne en 2002 par la collectionneuse **Francesca von Habsburg,** la fondation Thyssen-Bornemisza Art Contemporary soutient activement la production et la diffusion de projets artistiques non conventionnels, défiant les catégorisations traditionnelles et bousculant le public dans son expérience de l'art. A l'occasion de l'exposition de Cerith Wyn Evans (artiste gallois né en 1958), la fondatrice s'entretient avec la commissaire d'exposition de la fondation **Daniela Zyman,** avec laquelle elle réinvente depuis dix ans la mission traditionnelle du collectionneur institutionnel, sans jamais se départir de son indépendance et de son style unique.

“JE CROIS QU’IL Y A UNE POINTE DE PROVOCATION DANS NOTRE APPROCHE, LORSQUE NOUS METTONS CÔTE À CÔTE DEUX PIÈCES TRÈS PUISSANTES.”

DANIELA ZYMAN : **Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (TBA21) présente actuellement une exposition intitulée “Cerith Wyn Evans : The What If… ? Scenario (after LG)”. Ce titre implique une appréhension précaire et notionnelle de l’avenir : “What if ?” (que se passerait-il si ?) est une formule qui peut donner lieu à toutes sortes de spéculations. Francesca, pensez-vous que cette formule incarne en quelque sorte l’esprit de la fondation ?**
FRANCESCA VON HABSBURG : C’est sans aucun doute une question qui a orienté la vie de la fondation depuis sa création.
L’une des toutes premières pièces que j’ai acquises pour la collection était une œuvre de Cerith Wyn Evans intitulée *Cleave 01* (2001). A l’époque j’étais loin de me douter que la fondation connaîtrait une telle expansion. Pourtant, quand vous choisissez ce genre de pièce pour commencer une collection, c’est que vous avez déjà inconsciemment décidé de l’orientation qu’elle prendra.

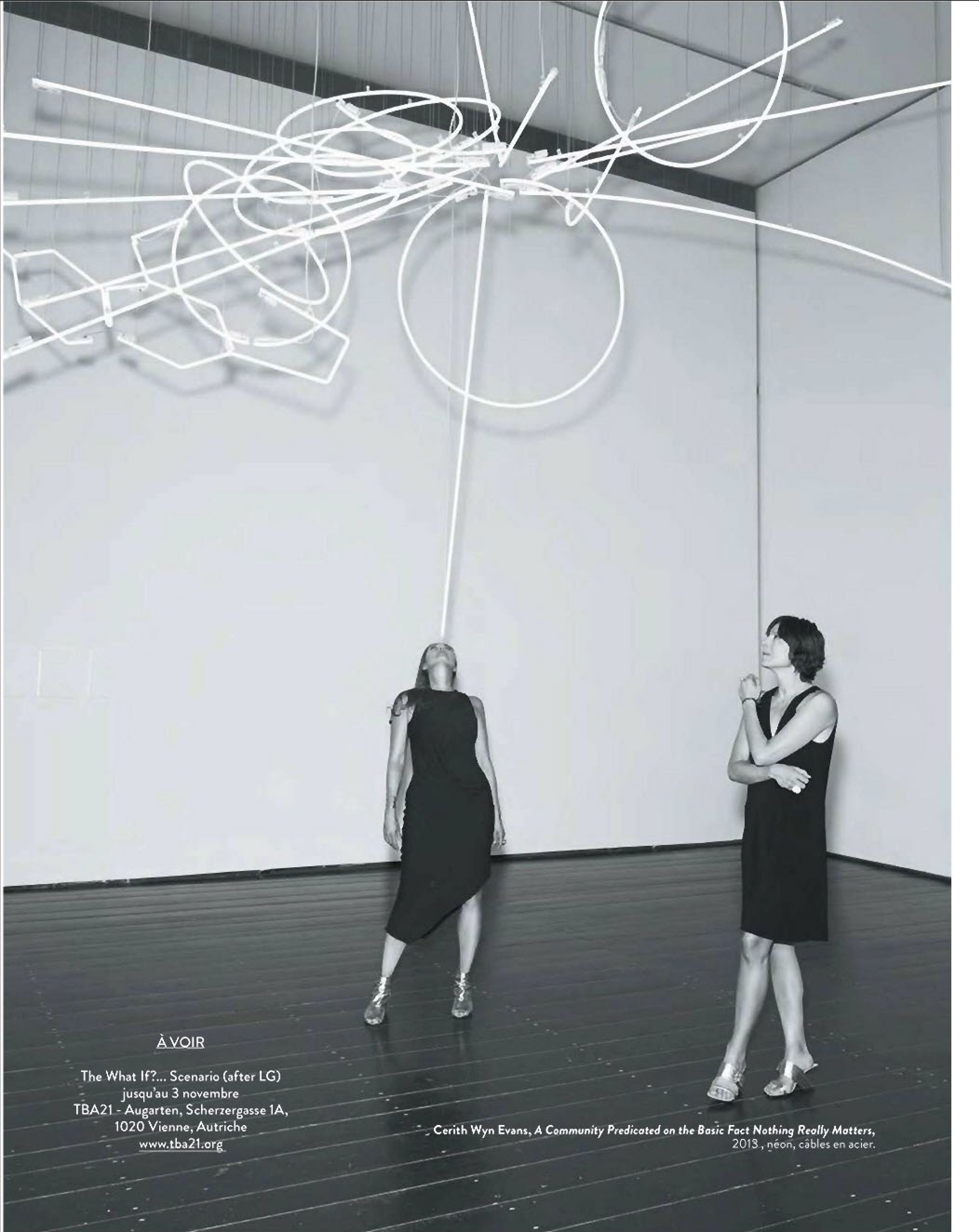
***Cleave 01* est une œuvre particulièrement complexe : le mystérieux roman de Pier Paolo Pasoloni intitulé *Petrolio* est lu par un ordinateur, transcrit en morse et projeté sous forme de pulsations lumineuses sur le mur, au-dessus d’un néon qui forme la phrase : “Now let’s see what’s happening in the Superimposed Vision Scene” (A présent voyons ce qui se passe - dans la scène de la vision superposée). Jeu entre visible et invisible, entre signe et sens, l’œuvre de Cerith appartient à l’ADN de la fondation.**
Oui, en effet. La vie de la fondation a été émaillée de rencontres avec des artistes et d’acquisitions en symbiose avec ce que nous tentons d’accomplir : nous les suivons avec beaucoup de loyauté et jetons un regard rétrospectif sur leur travail. Ces liens durables ont débouché sur de nouvelles commandes et permis quelques projets extrêmement courageux. Lorsque Cerith est venu ici pour monter son exposition, il a été stupéfait de voir que toutes les œuvres que nous avons acquises au cours des dix dernières années étaient rassemblées dans cet immense espace et interagissaient entre elles. Je crois qu’il y a une pointe de provocation dans notre approche, lorsque nous mettons côte à côte deux pièces très puissantes, des pièces qui auraient probablement droit à leur propre espace si elles étaient installées dans un musée ou une galerie.

L’intitulé de l’exposition recèle également une allusion à Liam Gillick (after LG : d’après LG), un artiste que nous apprécions tous ici beaucoup et qui est présent dans la collection. Dès la seconde partie des années 1990, Liam avait développé un corpus d’œuvres sur la spéculation et sur l’avenir imaginé à partir de diverses circonstances. Cette idée d’avenirs multiples dessine différentes trajectoires dans l’inconnu. Le travail de Cerith tourne beaucoup autour de l’appui, de la référence, de l’adhésion, de la collaboration… tous ces termes suggérant des formes subtiles de confrontation avec d’autres créateurs et artistes, et permettant de mieux comprendre sa façon de procéder. Une des pièces clés de cette exposition est sa dernière œuvre, commandée spécialement pour l’occasion : *A Community Predicated on the Basic Fact Nothing Really Matters* (2013). Elle pose la question, au travers d’un jeu de mots, de déterminer soit que “le Rien (physique ou métaphysique) importe”, soit au contraire, comme on le dit familièrement que “rien ne compte”. Cette pirouette linguistique lui permet d’appréhender la totalité comprise entre le Rien et le rien, y compris la matière noire ou anti-matière. Quel rôle les spéculations et les modèles scientifiques jouent-ils dans notre compréhension de l’avenir ?
La quête de la matière noire, le boson de Higgs… en définitive, cela revient à se poser la question de savoir si Dieu a ou non créé la terre en sept jours. Ou bien s’il y a eu une fusion d’énergie qui a créé de la masse à partir de gaz et de lumière. Tenter d’imaginer comment tout a commencé… C’est ainsi que je conçois l’activité du collectionneur : on part d’une idée, d’une inspiration, et cela grandit peu à peu. Vous vous retrouvez dans un monde que vous créez progressivement autour de vous, et ensuite vous adoptez une trajectoire particulière. Il y a quelques années j’ai été invitée à visiter le centre de l’Organisation européenne pour la recherche nucléaire (le Cern) et, alors, nous avons décidé de mener un projet en commun avec eux. La dernière œuvre de Cerith représente le premier fruit de cette collaboration. Cerith est un artiste fascinant ; il comprend vraiment ce que font les scientifiques. Son néon constitue un lien parfait. L’œuvre est à la fois extrêmement simple et extraordinairement complexe. Son chandelier de Murano exprime lui aussi cette dualité : il est chargé de beaucoup de sens mais pourrait ne susciter que de la curiosité de la part du public. Pourquoi est-il suspendu aussi près du sol ? Pourquoi émet-il des clignotements lumineux ? Pourquoi des transcriptions en morse sont-elles affichées au mur ?
Toutes ces questions sont autant de points d’entrée dans le travail de Cerith.

Le parcours avec Cerith a été essentiel, mais nous avons également fait de magnifiques rencontres avec d’autres artistes comme Monica Bonvicini, Ragnar Kjartansson, Olafur Eliasson ou Carsten Höller.
Je dirais que les relations à long terme avec les artistes se sont révélées les plus satisfaisantes. L’une des premières commandes que nous ayons passées concernait le projet de Kutlug Ataman intitulé *Küba* (2004). Kutlug a visité les domiciles d’une trentaine de familles kurdes habitant la banlieue d’Istanbul. L’installation était composée de quarante moniteurs montrant la vie de ces gens, expliquant comment ils essaient de préserver leur identité alors qu’ils sont immergés dans une immense métropole.



Au premier plan : **Cerith Wyn Evans, *Untitled*, 2008,** tubes fluorescents, bois.
En arrière-plan : **Cerith Wyn Evans, *Astrophotography-Stages of photographic development by Siegfried Marx* (1987),** 2007, lustre de Luce (Italie), écran plat, ordinateur émettant un code en morse et textes de R. Bundell, W. J. Robert et S.N. Tritton.



À VOIR

The What If?... Scenario (after LG)
jusqu'au 3 novembre
TBA21 - Augarten, Scherzergasse 1A,
1020 Vienne, Autriche
www.tba21.org

Cerith Wyn Evans, *A Community Predicated on the Basic Fact Nothing Really Matters*, 2013, néon, câbles en acier.

"QUAND VOUS SOUTENEZ DES ARTISTES COMME NOUS LE FAISONS, VOUS ÊTES AMENÉS À EFFECTUER UN SAUT DANS L'INCONNU, SANS SAVOIR CE QUI VA EN RÉSULTER."

Dix ans avant le parc Gezi… Cette communauté est arrivée à Istanbul dans les années 1970 et s'est baptisée Cuba en référence à l'île. Et ils étaient déjà confrontés aux mêmes problèmes qu'aujourd'hui : l'expulsion du bidonville où ils vivaient depuis trente ans. Kutlug a aussitôt saisi la dimension politique de leur combat, alors qu'un autre aurait pu s'en désintéresser en se disant qu'après tout cela ne concernait qu'un petit nombre de personnes. Son travail a généré une incroyable compassion. Il se trouve que je ressentais les mêmes rêves et les mêmes inquiétudes que ces gens. Des femmes portant le foulard s'interrogeaient sur la sexualité, et je me disais : "Je pense à ces choses-là en secret, et voilà cette femme en foulard qui les évoque ouvertement."

Küba **a été un moment crucial pour Kutlug. Le projet, coproduit par Artangel (Londres) et le Carnegie Museum of Art de Pittsburgh, a non seulement fait de Kutlug l'un des artistes majeurs de sa génération en Turquie, mais a également montré ses préoccupations et sensibilités sociales.**
J'ai le sentiment que nos commandes ont joué un rôle décisif pour certains artistes parce qu'elles leur ont permis de s'aventurer vers de nouveaux territoires, de franchir une étape qu'ils n'auraient sans doute pas franchie s'ils avaient été associés à une galerie. Il arrive que les artistes se retrouvent contraints de faire toujours le même genre de travail au motif que leurs œuvres se vendent comme des petits pains. Il y a quelques années, au moment où le monde de l'art a vraiment décollé, beaucoup de gens se sont mis à collectionner et ont sauté dans l'avion. Je me souviens m'être dit un jour, ici à Vienne : *"Nous n'allons pas suivre le mouvement. Nous allons occuper le vide qu'il laisse derrière lui, trouver un espace et ménager un créneau pour la fondation."* J'étais persuadée qu'une fois que les esprits se seraient bien échauffés, les gens reviendraient vers nous en quête de sobriété et de simplicité.

Certains artistes, notamment ceux qui ont vécu l'explosion de la décennie écoulée, en sont venus à la conclusion qu'être commercialisé et exploité comme marque ou comme produit n'était pas satisfaisant. C'est là qu'il faut rechercher l'origine de cette envie de produire du sens et de trouver un lieu de dialogue. Carsten Höller est quelqu'un qui, de temps à autre, en vient à dire : ***"Nous ne pouvons pas continuer ainsi !"***
Il lui arrive même de déclarer qu'il n'est pas un artiste ! Mais ensuite ça lui passe et il poursuit son travail.

Pas un artiste au sens qu'il n'est pas un jet-setter qui déposerait des objets ici et là. Il ne critique pas "l'art" en soi mais il est gêné par la pression causée par l'extrême marchandisation que l'on observe aujourd'hui. Les institutions publiques proposaient autrefois des scénarios dans lesquels les artistes pouvaient accomplir des choses relativement ambitieuses. Mais les directeurs de musée sont de plus en plus incités à faire du chiffre, alors même qu'ils ne disposent plus des budgets dont ils bénéficiaient il y a dix ans. Francesca, quel pourrait être selon vous le scénario de la fondation pour les dix années à venir ?
C'est là notre plus grand défi. Le problème avec beaucoup de collectionneurs privés, c'est qu'ils modèlent leurs institutions sur les musées publics existants. Cette démarche est, à mes yeux, motivée par un esprit de compétition. Pour ma part, je souhaite faire tout le contraire et me cantonner à l'espace que ma propre indépendance me permet d'explorer, sans aucun compromis. Je veux réaliser quelque chose d'alternatif et de complémentaire aux structures existantes. Quand vous soutenez des artistes comme nous le faisons, vous êtes amenés à effectuer un saut dans l'inconnu, sans savoir ce qui va en résulter. Beaucoup de gens me demandent comment je réagis dans le cas où le résultat final ne correspond pas à nos attentes. La question me laisse toujours perplexe. Cela ne nous est jamais arrivé ! Au contraire, cela a toujours été formidable, surtout quand on sait que nous n'intervenons jamais dans le processus de création de l'artiste, et que nous nous contentons de le soutenir et de l'alimenter sur toute sa durée. Walid Raad en est une parfaite illustration. Il avait un projet très clair en tête, et il a choisi TBA21 pour partenaire privilégié pour le réaliser, en collaboration avec le Festival d'automne et le Wiener Festwochen avec qui nous avons travaillé sur *Don't trust anyone over 30*, la performance de Dan Graham, Tony Oursler et Japanther. Après avoir fait la tournée des festivals, le projet de Walid Raad, *Scratching the things that I could disavow*, a fini par lui procurer une présence importante à la Documenta de Cassel l'année dernière. Nous adorons ces projets de performance hybrides. Vienne a besoin d'un nouveau lieu dans lequel les projets interdisciplinaires de pollinisation croisée pourraient coexister avec les expositions et les échanges d'idées et de connaissances. C'est un créneau que nous sommes en train de nous ménager tout en esquissant notre programmation pour l'avenir, une programmation dans laquelle la cuisine serait aussi créatrice que la poésie, la musique aussi exigeante que la physique, l'art aussi ambitieux que le grand théâtre, et tout cela, de préférence, réuni dans un seul lieu. Faire naître des choses qui sans cela n'auraient jamais vu la lumière du jour, tel est au fond l'objectif de TBA21.
Et si tout le reste échoue, je pourrai toujours reprendre mon idée de "dépotoir artistique" à laquelle tout le monde paraît s'intéresser aujourd'hui. Je ferais creuser une grande fosse et j'y déposerais toute la collection, soigneusement emballée et étiquetée, avant de la recouvrir de terre, certaine qu'un archéologue du futur retrouverait ce microcosme de ce qui intéressait les humains cinq siècles auparavant ! Ce serait une façon de raconter l'histoire ! Mais le monde n'a certainement pas besoin d'un nouveau mausolée de l'art !

Paola Pivi, ***Sans titre (zèbres)***, 2003,
(photo par Hugo Glendinning).
Vue de High Line Art, commissariat :
Cecilia Alemani, High Line, New York, 2012-13.

PHOTO AUSTIN KENNEDY/COURTESY GALERIE PERROTIN

PARIS - HONG KONG - NYC



HAPPY BIRTHDAY MISTER PERROTIN

STARRING
JEFFREY DEITCH

JEFFREY DEITCH
EN CONVERSATION AVEC
EMMANUEL PERROTIN

PROPOS RECUEILLIS PAR ANOUK RIGEADE

Après Paris et Hong Kong, le Français **Emmanuel Perrotin** inaugure un nouvel espace à New York, au même moment où est célébré le 25e anniversaire de sa galerie qui compte aujourd'hui parmi les plus importantes du marché de l'art international. Son complice de longue date, **Jeffrey Deitch**, figure remarquée et remarquable de la scène artistique américaine, aujourd'hui à la tête du prestigieux Moca de Los Angeles, revient sur le parcours de ce marchand atypique, qui n'a jamais hésité à relever les défis pour soutenir les artistes qu'il défend.

JEFFREY DEITCH : **L'une des choses que j'admire chez toi est que tu incarnes l'esthétique de l'art que tu présentes. Il y a une intégration complète entre ton approche de l'existence et les artistes que tu défends, particulièrement évidente dans la célèbre performance de Maurizio Cattelan, *Errotin, le vrai lapin* (1995). Je me souviens de ta première galerie : c'était ton propre appartement. Il est intéressant qu'une galerie ne soit plus simplement un espace physique, mais soit imprégnée de la personnalité de son propriétaire, comme l'étaient celles de Leo Castelli ou Ileana Sonnabend. La tienne est à ton image : enthousiaste, joyeuse, radicale, autant de qualités que tu partages avec certains artistes.**

EMMANUEL PERROTIN : Effectivement, ma carrière s'identifie à ma vie, y compris dans sa fragilité. Il est toujours difficile de trouver le bon équilibre entre être un galeriste cool et être un bon marchand. Je ne suis pas un intellectuel. Je suis un instinctif, incapable de discourir intelligemment sur mes choix artistiques. Même si je le regrette, je préfère cela à certains galeristes qui se contentent d'incarner l'aspect cool et d'en débattre sans fin dans les salons. Ils ne réalisent pas que leur mission est en réalité d'aider les artistes à vivre et à produire les œuvres dont ils rêvent. Il faut parfois se salir les mains, incarner le marché au risque d'être caricaturé. Cela me rappelle une conversation avec Colin De Land de American Fine Arts, à l'époque où je faisais mes premiers pas dans cet univers. Il portait toujours des tenues incroyables et s'entendait très bien avec les artistes, mais parfois il n'était pas pris au sérieux par ses clients. *"Ne sois pas aussi extravagant que moi, me disait-il, ce n'est bon ni pour les affaires, ni pour tes artistes."* Dès lors, je me suis efforcé de me conduire de façon plus raisonnable. Tu as Jeffrey, toi aussi, créé ton propre personnage.

Il y a un équilibre à trouver. Un collectionneur venant visiter une galerie ne doit pas avoir l'impression d'entrer dans une banque. L'esprit se doit d'être rebelle, tout en cachant en coulisse une gestion extrêmement rigoureuse.

C'est drôle, la galerie que j'ouvre ce mois-ci à New York est installée dans d'anciens locaux de la Chase Manhattan Bank. Nous avons dû détruire la chambre forte, un lieu très romantique et très solide. Quand je leur donne l'adresse, beaucoup de mes clients s'exclament : *"C'était ma banque !"*

"UNE PARTIE DE MON INSPIRATION VIENT DU ROCK'N'ROLL. CES ARTISTES RÉINVENTAIENT LA CULTURE ET LE DIVERTISSEMENT TOUT EN PARVENANT À TOUCHER LES GENS, ET CONTRIBUAIENT AU DIALOGUE SOCIAL." *J.D.*

J'espère qu'ils placeront leur argent dans ma galerie avec la même confiance qu'ils le plaçaient dans cette banque. New York, capitale incontestée du milieu de l'art, a toujours représenté un rêve. J'y venais souvent et, chaque fois, je visitais ta galerie, Deitch Projects, à Soho. Je me demandais, comme par jeu, dans quel quartier de New York j'ouvrirais ma galerie si j'avais la possibilité de le faire. Aujourd'hui, c'est devenu une réalité. Même si ce rêve peut anéantir tous mes efforts, il m'est nécessaire de grandir avec mes artistes si je veux continuer à travailler avec eux. Depuis la Seconde Guerre mondiale, les marchands d'art français ont été déconsidérés au plan international. J'ai lutté pour modifier cette perception et trouver les moyens de développer l'aide offerte aux artistes, souvent contre mes propres intérêts. J'ai une grande admiration pour ton parcours : banque d'affaire, galerie, musée. Autrefois, tu réalisais dans ta galerie de beaux projets sans intention de faire de l'argent, et sans nécessairement représenter les artistes sur le long terme. Avec l'argent que tu gagnais sur le marché secondaire, tu étais en mesure de réaliser de nouveaux projets. Ta collaboration avec Jeff Koons qui, comme toi, vient du milieu financier, a aussi été déterminante.

C'était un modèle très spécial qui correspondait à mes capacités et à mes intérêts. Avec ce système, les autres galeries m'ont vu comme un collègue plutôt que comme un concurrent. J'ai ainsi pu financer mon projet non commercial et créer mon propre lieu d'art contemporain, ce qui a été pour moi extrêmement gratifiant. Jeff Koons travaillait à Wall Street pour gagner l'argent nécessaire à ses coûteuses sculptures. L'un et l'autre, de façon différente, avons utilisé la structure du marché financier pour réaliser notre projet d'art radical. Je me vois un peu comme un Robin des Bois : j'utilise et exploite la structure financière afin de pouvoir financer un art difficile.

Nous étions nombreux à estimer déjà que tu serais capable de diriger un musée, ce qui est le rêve de nombreux marchands. Aujourd'hui, tu diriges le prestigieux Museum of Contemporary Art (Moca) de Los Angeles. As-tu la liberté de réaliser des projets que tu ne pouvais pas faire dans ta galerie ou ressens-tu au contraire une certaine frustration ?

L'exposition "Arts in the Streets" (2011) est le genre d'événement gigantesque que je n'aurais pu organiser dans une galerie. Mais il y a un équilibre à trouver. La communauté artistique de Los Angeles est restée très académique vis-à-vis de l'art conceptuel. Dans une galerie, vous financez vos propres projets et êtes libres de montrer votre vision. Dans le secteur public, vous devez composer avec les envies de la communauté et tenir compte de l'opinion publique. Une bonne partie de mon inspiration vient du rock'n'roll. Ces artistes réinventaient la culture et le divertissement tout en parvenant à toucher les gens, et ils contribuaient au dialogue social. Cela constitue pour moi un idéal. J'aime collaborer avec des artistes visuels ayant une approche similaire, en rapport étroit avec la société.

Aujourd'hui, il est difficile d'accéder à de nouveaux artistes. Il m'arrive parfois de rêver d'organiser des expositions muséographiques. Pour l'exposition "Happy Birthday" au Tri postal de Lille, qui marquera le 25e anniversaire de la galerie, il était logique de n'exposer que des artistes que j'ai déjà eu la chance de présenter.

Ton exposition de Lille aura certainement un grand impact. Tu as toujours soutenu des artistes positionnés dans ce fascinant espace de dialogue entre histoire de l'art et la culture pop : Takashi Murakami, Maurizio Cattelan, Kaws ou JR… C'est l'un des principaux thèmes à avoir traversé l'art au cours de ces vingt dernières années, et tu as exploré cette contradiction avec quelques-uns de ses meilleurs représentants.

Très tôt, j'ai créé des ponts entre la mode, la musique et l'art contemporain pour renforcer le nombre de personnes à s'intéresser à notre domaine. A Paris, il y a vingt ans, c'était vraiment nécessaire. Terry Richardson, par exemple, ne correspond pas à l'idée de l'artiste tel qu'on l'imagine, mais il est une icône de la photographie. Plus récemment, j'ai prolongé cette démarche avec Pharrell Williams.

"TRÈS TÔT, J'AI CRÉÉ DES PONTS ENTRE LA MODE, LA MUSIQUE ET L'ART CONTEMPORAIN POUR RENFORCER LE NOMBRE DE PERSONNES À S'INTÉRESSER À NOTRE DOMAINE." *E.P.*

La situation new-yorkaise est différente car l'art contemporain constitue une part importante de notre culture. Mais chaque génération a un côté conservateur, et l'art contemporain y est devenu l'art "académique". J'ai choisi de m'orienter vers la mode, la musique et le cinéma, car certaines des interventions les plus innovantes proviennent de ces secteurs. Les vieilles définitions ne fonctionnent plus aujourd'hui. Quelqu'un venant du monde du design et faisant quelque chose d'intéressant sur le plan artistique sera perçu aujourd'hui de la même façon que quelqu'un issu du monde de l'art. Tout comme toi, j'ai aussi parfois présenté des artistes au travail particulièrement exigeant.

C'est un véritable défi de transformer la perception et de rendre le travail "difficile" d'un artiste accessible au public. De nos jours, pour dévaloriser un artiste, on parle de son travail comme "décoratif". Il est difficile d'argumenter face à ce genre de critique facile. Après tout, les œuvres de Mark Rothko et Piet Mondrian sont très décoratives ! Une galerie qui présente des assemblages faits de bric et de broc pense tenir le Graal d'un art forcément exigeant. Mais cela peut aussi être une "nouvelle convention" et pour la plupart sans aucun fond. Le retour de l'abstraction a été une évidence, mais nous devons prendre le temps de déterminer lequel de ces artistes se maintiendra dans la durée. J'en expose certains dont je suis certain de la pertinence. J'espère que l'on me donnera raison.

Les assemblages de déchets et d'objets hors d'usage sont aujourd'hui acceptés comme étant le nouvel art. Les premières personnes qui se sont aventurées sur ce terrain ont fait preuve d'innovation, mais ensuite cela est devenu une formule. Dans l'exposition que j'ai organisée l'année dernière, "The Painting Factory : Abstraction After Warhol", j'ai tenté de présenter cette nouvelle abstraction conceptuelle en m'en tenant aux artistes qui apportaient vraiment quelque chose de nouveau. En tant que marchands et commissaires, nous devons dépasser les modes superficielles, tenter de déterminer quel artiste est en train de produire une œuvre authentiquement novatrice et le séparer de tous ceux qui se contentent de prendre le train en marche.

Une autre différence significative entre les marchands de notre génération et ceux de la génération précédente est que nous travaillons avec Internet. Tout le monde peut savoir ce que nous faisons, à n'importe quel moment et en n'importe quel point du globe. Avec tant de regards braqués sur nous, il est très difficile de tenter quelque chose de nouveau.

Tu n'hésites pourtant jamais à prendre un risque pour un artiste auquel tu crois. Par exemple, tu présentes souvent des artistes dont les travaux comportent une forte dimension érotique.

Lorsque j'ai présenté Noritoshi Hirakawa, Tom of Finland ou Terry Richardson, il y avait de toute évidence quelque chose de totalement sexuel. Il s'est trouvé de manière purement fortuite que lorsque j'ai invité Kenji Yanobe ou Takashi Murakami, l'un et l'autre sont venus avec un projet lié à la sexualité ! Et lorsque j'ai joué le jeu d'*Errotin, le vrai lapin* de Maurizio Cattelan, j'ai été définitivement associé à cette image. Mais j'avais accepté de faire cela à une époque où il n'était absolument pas connu et ne pouvait rien m'imposer. J'étais son complice prêt à prendre délibérément le risque de paraître ridicule dans un métier ou le sérieux est indispensable. Je suis très heureux de ce moment de ma vie où j'ai contribué au travail d'un artiste maintenant incontournable. C'est d'ailleurs très curieux, à seulement vingt-sept ans, de savoir pour quelle raison on se souviendra de vous.

** Emmanuel Perrotin accepta de porter durant toute la durée de l'exposition un costume de lapin phallique conçu par l'artiste.*

À VOIR

Paola Pivi, "Ok, you are better than me, so what?", exposition d'inauguration de la Galerie à New York, 18 sept-26 oct., 909 Madison Avenue, NYC, www.perrotin.com

"Claude Rutault/Michael Sailstorfer/ Sun Yuan Peng Yu, Dear", Galerie Perrotin, Paris, jusqu'au 9 nov.

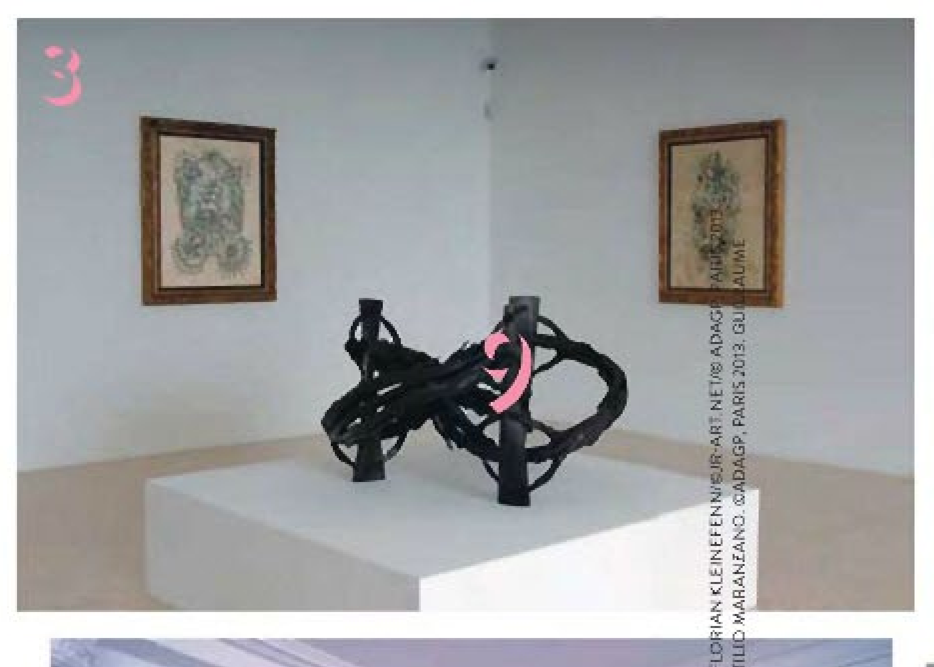
Daniel Arsham / Kaz Oshiro, Galerie Perrotin, Hong Kong, 20 nov.-21 déc.

"Happy Birthday, Galerie Perrotin/25 ans" Tripostal, Lille, 11 oct.-12 janv., www.lille3000.com

"Chris Johanson, Within The River Of Time Is My Mind", jusqu'au 22 sept. Moca Pacific Design Center.





















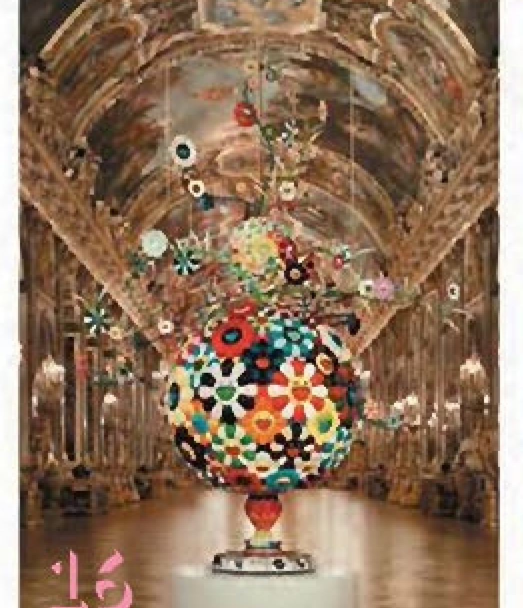
































25 ANS DE LA GALERIE PERROTIN
(SAUF AUTRE MENTION, TOUTES LES IMAGES SONT ISSUES D'EXPOSITIONS TENUES DANS LES DIFFÉRENTS ESPACES DE LA GALERIE).

1. Xavier Veilhan, *Le Carrosse*, 2009, feuilles d'acier soudées, peinture acrylique, 280 x 1500 x 180 cm, ("Veilhan Versailles"). **2.** Vue de la première exposition de Kolkoz, "13e Art", rue Louise-Weiss, Paris, 1997. **3.** Vue de la première exposition de Wim Delvoye, Miami, 2006. **4.** Vue de la première exposition de Maurizio Cattelan "Errotin, le vrai lapin", rue Beaubourg, Paris,1995. **5.** Vue de l'exposition de Johan Creten "The Vivisector", rue de Turenne, Paris, 2013. **6.** Artistes, équipe, et amis. **7.** Vue de la première exposition de JR "Encrages", rue de Turenne, Paris, 2011. **8.** Vue de la première exposition de Damien Hirst "When Logics Die", rue de Turbigo, Paris, 1991. **9.** Artwork © Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved **et 14.** Vues de la première exposition de Takashi Murakami, rue Beaubourg, Paris, 1995, (14 : Takashi Murakami, *Mr. Dob*, 1995, vinyl, hélium, © 1995 Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved). **10.** Vue de la rétrospective de Jean-Michel Othoniel "My Way", Centre Pompidou, Paris, 2011. **11.** Vue de la première exposition de Farhad Moshiri "Silly You, Silly Me", rue de Turenne, Paris, 2009. **12.** Vue de la première exposition de Bharti Kher "Sing to them that will listen", rue de Turenne, Paris, 2008, (*Dead ruler*, 2008, fibre de verre, techniques mixtes). **13.** Vue de l'exposition de Klara Kristalova "Wild Thought", rue de Turenne, Paris, 2012. **15.** Vue de la première exposition de Claude Rutault "Exposition-suicide", rue de Turenne, Paris, 2011 (*Définition/méthode 290 : la pile maudite*, 2010, piles de 10 peintures sur toile). **16.** Vue de l'installation "Murakami Versailles", Château de Versailles, 2010, (*Flower Matango (d)*, 2001-2006, fibre de verre, fer, peinture à l'huile et acrylique, © 2001-2006 Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved). **17.** Vue de la première exposition de Gianni Motti "Moneybox", rue de Turenne, Paris, 2013, (*Moneybox*, 2013, 9 500 billets de un dollar, câble acier, trombones). **18.** Vue de la première exposition de Elmgreen & Dragset "Paris Diaries", rue Louise-Weiss, Paris, 2003, (*Paris Diaries*, 2003, 5 journaux intimes d'hommes de 25 à 30 ans rédigés à la galerie pendant un mois et demi). **19.** Vue de la première exposition de Sophie Calle "Vingt ans après", rue Louise-Weiss, Paris, 2001 (*Vingt ans après*, 2001, 32 photos couleurs, 1 photo N & B, 8 textes et un texte). **20.** Vue de la première exposition de Paola Pivi, rue Louise-Weiss, Paris, 2001, (*E*, 2001, acier, aluminium, 80 moteurs, 96 cellules photoélectriques). **21.** Vue de l'exposition de Terry Richardson, rue Louise-Weiss, Paris, 1999. **22.** Vue de la rétrospective de "Maurizio Cattelan : All", Guggenheim Museum, New York, 2012. **23.** Maurizio Cattelan, Emmanuel Perrotin et Tatiana Trouvé. **24.** Vue de la première exposition de Bernard Frize rue Louise-Weiss, Paris, 2000. **25.** Vue de l'exposition inaugurale de Kaws, "The nature of need", Hong Kong, 2012.

Page de gauche, photo 30/40 ; ci-dessous, photo 39/40, issues de la série ***40 Portraits, 2003-2008, Photos & poupées* de Gisèle Vienne,** les poupées sont constituées de résine, peinture acrylique et divers matériaux.

GISÈLE VIENNE
TROUBLE DANS LA REPRÉSENTATION

L'artiste franco-autrichienne **Gisèle Vienne**, née en 1976, a fait de la scène sa matière artistique première. Faussement théâtrales, ses pièces se font tableaux ou plans de cinéma, représentations hybrides de l'indicible des rapports entre les hommes. Analyse par l'universitaire Bernard Vouilloux, spécialiste de littérature et des arts visuels.

Par Bernard Vouilloux



Jerk, dont la première a eu lieu en février 2008.

À VOIR / À LIRE

This is how you will disappear,
création en juillet 2010 au Festival d'Avignon,
Gisèle Vienne avec Dennis Cooper, Stephen O'Malley et Peter Rehberg, Patrick Riou, Fujiko Nakaya, Shiro Takatani.
Créé en collaboration avec, et interprété par : Jonathan Capdevielle, Margrét Sara Gudjónsdóttir et Jonathan Schatz.
5 octobre, Nuit blanche, Centre Pompidou, Paris.

Jerk, création en mars 2008, Brest, Festival Antipodes' 2008, Le Quartz Scène nationale de Brest
Gisèle Vienne avec Dennis Cooper, Peter Rehber, Jonathan Capdevielle, solo pour un marionnettiste.
Du 6 au 23 novembre, Théâtre de la Bastille.
Informations relatives à la compagnie : g-v.fr
40 Portraits 2003-2008, Photographies et poupées de Gisèle Vienne, textes de Dennis Cooper et Pierre Dourthe, éditions Pol.

PHOTO MATHILDE DAREL ©DACM.

Depuis une douzaine d'années, depuis *Spendid's* (2000) d'après Jean Genet, Gisèle Vienne construit pièce à pièce une œuvre captivante, qui à la fois fascine et dérange – nous captive dans la mesure même où elle nous force à interroger le rapport trouble que nous entretenons aussi bien avec nos fantasmes qu'avec la part maudite, faite de manipulation, de domination, de violence, qui compose les relations interhumaines. Pour avancer sur ce chemin périlleux, Gisèle Vienne, qui se définit à la fois comme chorégraphe, marionnettiste, metteur en scène et plasticienne, en passe par les moyens de la représentation. Si elle a pu s'approprier récemment les protocoles plus ou moins définis de l'installation (*Last Spring : A Prequel,* à la biennale du Whitney, à New York, en 2012), de l'exposition ("Teenage Hallucination", dans le cadre du Nouveau Festival au Centre Pompidou, en 2012) et même du livre (*40 Portraits, 2003-2008,* publié en 2012 chez Pol), le lieu et le format qu'elle investit régulièrement depuis ses débuts sont ceux des arts de la scène.

Quoique très peu verbalisées, des œuvres comme *Kindertotenlieder* (2007) ou *This Is How You Will Disappear* (2010) sont construites sur les livrets labyrinthiques élaborés par l'écrivain américain Dennis Cooper, avec lequel Gisèle Vienne travaille depuis *I Apologize* (2004). La "mise en action" de ces histoires latentes, loin d'en livrer une version univoque, en libèrent toutes les potentialités. Ce qui nous est montré semble obéir à des règles ou à des lois dont le sens nous échappe. L'argument sur lequel se construit chaque spectacle de Gisèle Vienne est en cela assez semblable à ce que l'anthropologie désigne comme "mythe", ce récit introuvable dont les variantes indéchiffrables, voire contradictoires, viennent alimenter les rituels.

A quelques exceptions près, dont notamment *Une belle enfant blonde* (2005) et *Jerk* (2008), le "théâtre" de Gisèle Vienne est un théâtre de peu de mots : la parole n'y existe, quand elle intervient, qu'à l'état minimal du monologue, souvent murmuré, adressé à soi-même ou à qui ne peut entendre, un absent, un mort. *Jerk* donne à entendre ce que serait la parole dans les autres spectacles si elle venait à être proférée ; et du même coup, parce qu'elle y est récit, assumée par un narrateur psychopathe, et dialogues – le tout porté par l'impressionnant Jonathan Capdevielle –, la parole de *Jerk* livre accès à la trame sous-jacente des spectacles conçus par Gisèle Vienne à partir des textes écrits par Dennis Cooper. D'un continent et d'une culture l'autre, il faudrait donc imaginer tout ce dans quoi Dennis Cooper va chercher ses histoires de beaux adolescents ambigus atrocement torturés, de jeunes femmes manipulées, d'amants disparus, comme retraité par Sade et Sacher-Masoch (sollicité pour *Showroomdummies,* 2001-2009), relu par Genet et Bataille, réécrit par les Robbe-Grillet, avec, à l'horizon, la *"psychologie freudienne dans la lumière du postmodernisme".*

L'écriture, qui s'alimente à des images de toutes sortes est un puissant déclencheur d'images : images, donc, qui se déploient dans le cadre scénique et images encore que celles que compose et recompose chaque spectateur à partir de ce qu'il voit et entend, et même de ce qu'il lit (les fanzines distribués aux spectateurs au début de *Jerk,* 2008, ou à la fin *The Pyre,* 2013). L'image scénique, dans le travail de Gisèle Vienne, a cependant ceci de particulier qu'elle est mobile, qu'elle est très travaillée plastiquement et qu'elle est doublée

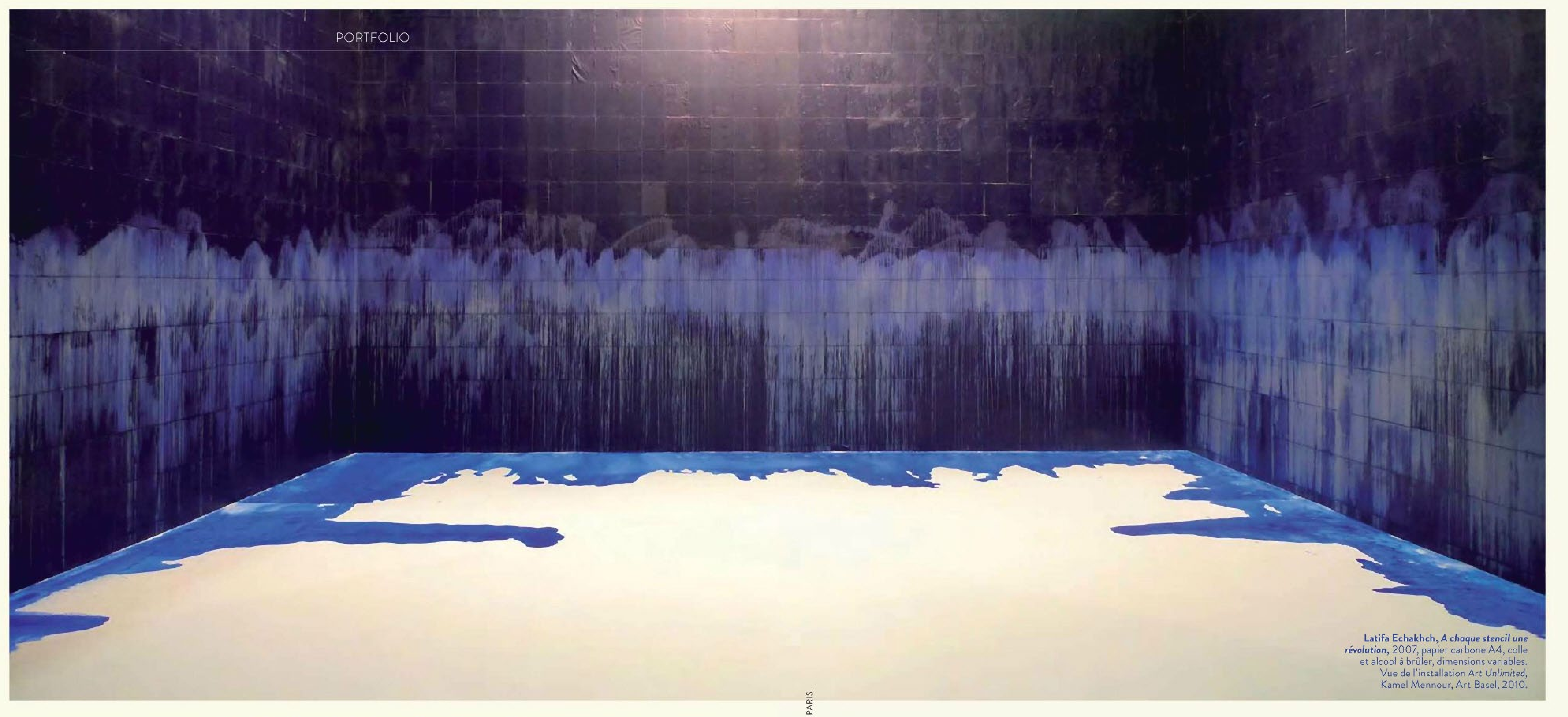
"LA QUESTION DU STATUT DES 'PIÈCES' DE GISÈLE VIENNE – SPECTACLE OU THÉÂTRE – RESTE ENTIÈRE."

par un flux musical presque ininterrompu (le duo KTL). Ni opéra, ni théâtre filmé : des images de rêve, des images du cinéma muet, mais accompagnées d'une musique et de paroles comme venues en off, d'une "autre scène"... Le "théâtre" de Gisèle Vienne a affaire principalement à tout ce qui, ne se voyant ni ne s'entendant, ces images silencieuses qui nous hantent, reflue là-devant sur la scène.

Gisèle Vienne, et la critique à sa suite, a souvent évoqué le genre du tableau vivant : des figurants (vous, moi) prennent les poses, les attitudes, parfois les costumes, des figures peintes d'un tableau connu. Sauf qu'ici il n'y a nul tableau *princeps* auquel remonter et dont la reconnaissance serait propre à nous rassurer. Les acteurs eux-mêmes se prêtent au jeu, leurs déplacements ayant pour effet de saturer l'espace scénique, d'en mobiliser toutes les dimensions, en un *all-over* rigoureusement construit. Toutes les vitesses des corps sont exploitées : danse très rapide et saccadée (dans *The Pyre*) ou quasi-gymnique (dans *This Is How You Will Disappear*), déplacements rapides, lents ou décomposés.

Mais "acteur", "comédien" sont des mots qui, en l'occurrence, ne conviennent guère, et pas seulement parce que la plupart sont muets et activent les ressources de la chorégraphie. Dans *Jerk,* le dispositif de la représentation est réduit à son état le plus minimal : il suffit que le corps du narrateur-marionnettiste se dédouble, que la voix mute, que ce que l'on nomme "sujet" se scinde et se réfléchisse. Les marionnettes sont les projections de ce processus de scissiparité. Gisèle Vienne a elle-même raconté comment, alors qu'elle était en classe de sixième, elle a commencé à fabriquer des marionnettes et à jouer avec elles. Les poupées, les mannequins renvoient à un stade plus avancé de ce processus : sur le plateau de *Kindertotenlieder,* les dix silhouettes immobiles, capuche rabattue sur les cheveux, cheveux balayant la face, tête inclinée – une attitude récurrente, que l'on retrouve dans la série des *40 Portraits* –, semblent être celles de jeunes spectateurs assistant à un concert de black métal. Le dernier stade serait donc celui des personnages vivants, qui peuvent de surcroît porter des masques. Mais leurs gestes, leurs mouvements ne tendent-ils pas parfois à se mécaniser, quand, inversement, l'animation des marionnettes, voire celle des mannequins les tirerait du côté du vivant ? Le même trouble nous saisit devant les figurants d'un tableau vivant, devant des figures de cire : le plus familier devient le plus étrange. Oui, c'est bien cela : sur les tréteaux de Gisèle Vienne, il n'y a ni acteurs, ni comédiens, ni même personnages – mais des figures, tout à la fois des apparences, des formes géométrisées et des opérations rhétoriques réglées sur l'inconscient. L'incertitude généralisée joue sur la mise en scène des simulacres.

Le matériau fantasmatique actionné par Gisèle Vienne comme par Dennis Cooper porte cette incertitude à un état de "complexité" supplémentaire : l'incertitude est celle des âges, entre enfance, préadolescence, adolescence et postadolescence ; elle est celle aussi des sexes – jeunes garçons androgynes de *Jerk* –, en contraste avec les corps puissamment sexués des danseuses ou de l'entraîneur de *This Is How You Will Disappear.* Mais plus troublante encore est l'incertitude même du sujet – même et surtout quand il parle comme dans *Jerk* ou dans *Last Spring : A Prequel.* Sur ce sujet, nous ne pouvons, réduits que nous sommes aux conjectures, qu'opérer des projections.



Latifa Echakhch, *A chaque stencil une révolution*, 2007, papier carbone A4, colle et alcool à brûler, dimensions variables. Vue de l'installation *Art Unlimited*, Kamel Mennour, Art Basel, 2010.

PHOTO COURTESY THE ARTIST AND KAMEL MENNOUR, PARIS.

LATIFA ECHAKHCH

READY-MADE ROMANTIQUES

Propos recueillis par Timothée Chaillou

EN LICE POUR L'ÉDITION 2013 DU PRIX MARCEL DUCHAMP DÉCERNÉ DURANT LA FIAC, LATIFA ECHAKHCH (NÉE EN 1974 AU MAROC) PROPOSE UNE ŒUVRE PROTÉIFORME QUI CONVOQUE SIMULTANÉMENT VÉCU PERSONNEL, HISTOIRE COLLECTIVE ET NOTIONS CULTURELLES ET GÉOGRAPHIQUES, AUTANT DE RÉFÉRENCES CHARGÉES ÉMOTIONNELLEMENT, QU'ELLE TRADUIT DANS UN LANGAGE RARÉFIÉ, QUASI-MINIMAL. ARRÊTS SUR IMAGE, ENTRE POÉTIQUE ET POLITIQUE.



Latifa Echakhch, *Tkof*, 2011 (détail), installation *in situ*, briques et pigments, dimensions variables, vue de l'exposition, Kamel Mennour, Paris, 2012.

Latifa Echakhch, *Tambour 102'*, 2012, encre indienne noire sur toile, 173 cm de diamètre, vue de l'exposition "Tkaf", Kamel Mennour, Paris, 2012.



Latifa Echakhch, ***Mer d'encre,*** 2012, installation au sol, 24 chapeaux melon, résine et encre, dimensions variables, vue de l'exposition "Laps", Musée d'Art contemporain de Lyon, 2013.

PHOTO BLAISE ADILON/COURTESY THE ARTIST AND KAMEL MENNOUR, PARIS

À VOIR
Exposition Prix Marcel Duchamp 2013, Fiac, Grand Palais, Paris 8, du 24 au 27 octobre, annonce du lauréat : le 26 octobre.

L'OFFICIEL ART : A la Renaissance, le cercle renvoyait à l'idée de perfection. Le tondo, peinture ronde, prenait place au plafond, près des cieux, représentant le plus souvent des scènes tirées des *Evangiles*. Vos *Tambours* (2012), ces tondi de toile brute maculés de tâches d'encre noire en leur centre, sont-ils des cibles ou plutôt des *"gouffres et sombres abysses / révélant des jardins de délices"* (Kenneth White) ?
LATIFA ECHAKHCH : Imaginez un dégât des eaux, un plafond qui fuirait de façon préméditée. Le protocole de fabrication est toujours identique et très simple : je fais couler de l'encre de la hauteur la plus élevée possible sur une toile ronde parfaitement tendue. Ces tondis sont tels des fragments d'une histoire et, à l'instar des *Evangiles*, on sait déjà que cela finira mal.

Vos œuvres sont-elles des lettres d'amour ?
Toujours !

Vous dites être profondément attachée à l'idée de nature morte. *"Les natures mortes sont des vanités. Ce sont des choses futiles, vides, laissées, périssables ; qui vont disparaître"*, rappelle Alix dans *Les Photos d'Alix* de Jean Eustache. Vos œuvres sont-elles toutes des vanités ?
Oui, tout à fait. A fortiori lorsque ces installations sont ensuite figées dans le temps une fois la mise en place terminée, un peu comme des restes bien assemblés qui feraient référence à un temps passé où tout était habité, utile et vivant.

Pour quelles raisons avez-vous parfois choisi d'utiliser des objets qui "proclament" une appartenance culturelle ?
Une chaise Thonet, un tambour, un costume de *pole dance*, un jeu de cartes espagnol ou un verre à thé témoignent d'une appartenance culturelle, mais c'est le cas de beaucoup d'objets à des degrés divers. C'est une dimension de lecture supplémentaire qui permet de convoquer d'autres enjeux socioculturels ou géopolitiques.

Je pense qu'un artiste doit se sentir impliqué, s'intéressant aux nouvelles du monde, sans se sentir en-dehors de celui-ci, à l'instar de Felix Gonzalez-Torres.
Avec Felix Gonzalez-Torres, c'est la première fois que j'ai vu des œuvres qui étaient tant en adéquation avec l'idée du romantisme lié à l'usage de la passion, du sentiment, du personnel et de l'engagement politique inconditionnel. Cette découverte fut un grand choc, c'était en 1995 peu après les attentats des islamistes intégristes à Paris. C'est alors que j'ai décidé de m'engager dans l'art. Chaque grand moment de remise en question dans mon travail correspond à un événement marquant, comme la 2[e] intifada, la guerre d'Irak en 2003 ou la votation anti-minaret en Suisse.

Quelle poésie aimez-vous lire ? Celle de Verlaine, de Celan, de Pasolini ?
J'aime ces trois auteurs pour des raisons très différentes. J'ai grandi au bord du lac d'Alphonse de Lamartine, un paysage romantique par excellence. Je me suis ensuite installée à Paris après la publication de la *Revue de Littérature générale*. C'était sublime ! Je me souviens de tension avec les amateurs de la revue *Perpendiculaire* lorsque nous assistions aux lectures dans les cafés. C'était une époque riche d'engagement. Après la mort du poète Christophe Tarkos, le climat s'est un peu assagi. J'aime voir comment la poésie survit ou résiste face à des impasses humaines, des *dead-ends* – décadence, génocide ou révolution.

Que pensez-vous de ce que disait Orwell : *"Le langage poétique est destiné à rendre vraisemblables les mensonges, respectables les meurtres et à donner l'apparence de la solidité de ce qui n'est que du vent"* ?
Ne serait-ce pas plutôt de langage politique dont parle Orwell ? Au contraire, je pense que le langage poétique n'a rien à prouver et n'a pas besoin de mentir. Mais les hommes sont "humains" avant d'être poètes ou politiciens ; lorsque la nature humaine désire le pouvoir, cela ne donne rien de bon.

"LES HOMMES SONT HUMAINS AVANT D'ÊTRE POÈTES OU POLITIQUES ; LORSQUE LA NATURE HUMAINE DÉSIRE LE POUVOIR CELA NE DONNE RIEN DE BON."

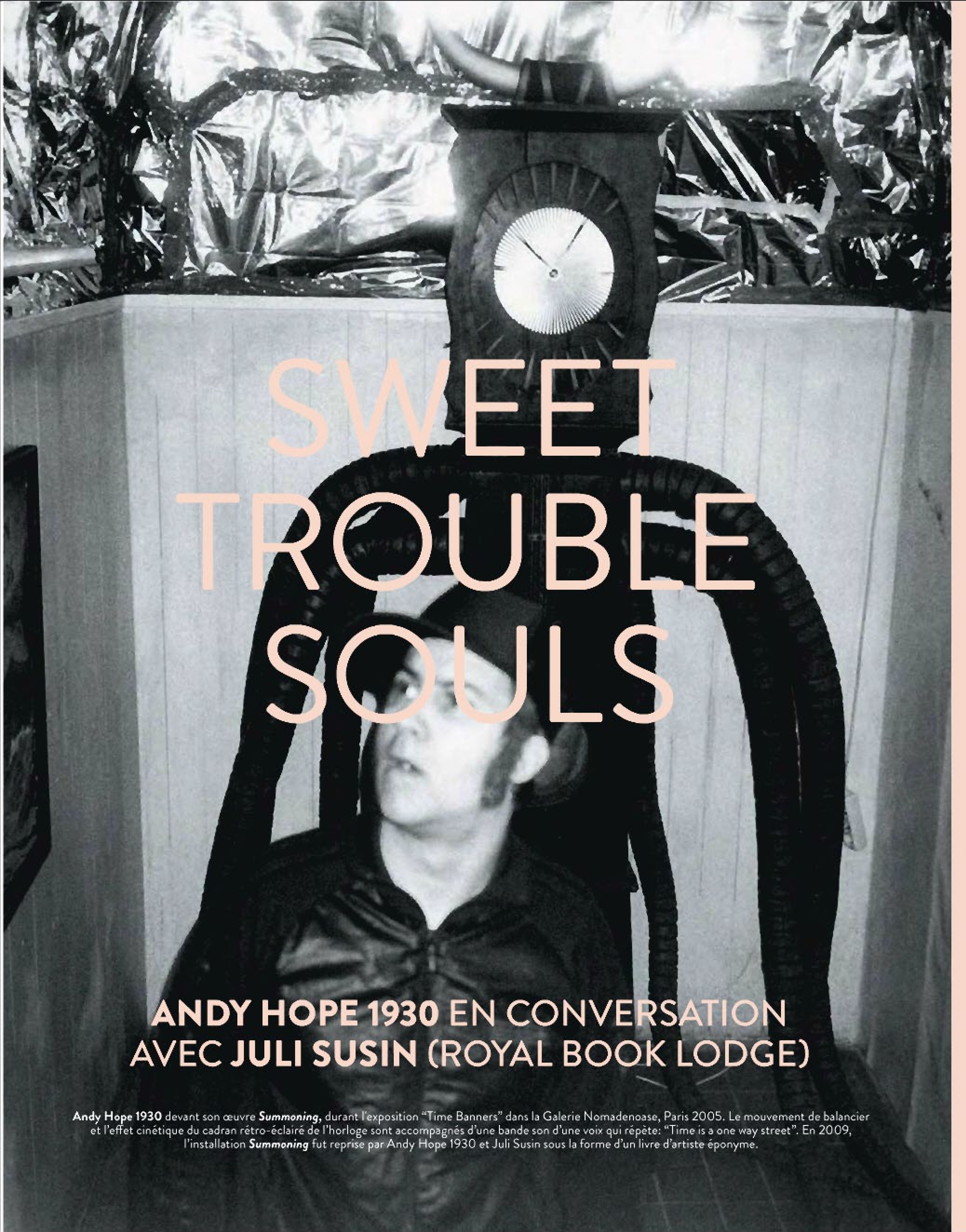
Des briques détruites (*Tkaf*, 2011), des verres à thé brisés (*Erratum*, 2004-2009), une partition de la *Marseillaise* pour orgue de Barbarie déchirée par un destructeur de documents (*La Marseillaise*, 2005), des pneus brûlés (*Smoke Ring*, 2008)… quels symboles trouver dans ces décombres, ces ruines et ces fragments ?
C'est une forme de déconstruction dans le sens physique du terme, il s'agit de ruiner un peu plus des objets qui sont inexorablement voués à l'usure et l'obsolescence. Il faut également y voir une réflexion sur la temporalité, une volonté de figer ces restes dans ce temps de l'après-événement. Cela évoque des questions dues aux différents gestes utilisés pour les transformer, et entraîne une réflexion sur l'essence et la résistance de ces objets.

Costume militaire (*Dégradation*, 2009), habits de fanfare (*Untitled (Fanfare, L'Indépendante)*, 2008), tenues de pole dance, (*Sans titre (Pole Dancer)*, 2011). Tous ces vêtements sont vides de corps, exposés au sol, comme laissés à l'abandon après un déshabillage plus ou moins violent. Que voir dans ces "dépositions" ?
Votre question me rappelle la première fois où j'ai choisi de ne pas faire appel à un modèle pour un projet de photographies. J'ai dû me mettre en scène pour ne pas "utiliser" une autre personne. Je me suis mise de dos pour disparaître un peu. De face, le résultat aurait été trop personnifié. Pour ces installations, j'ai fait disparaître la figure humaine et son action, en ne laissant au sol que des restes. Réduire ainsi une scène est selon moi une forme de minimalisme.

***Dégradation* (2009) évoque un fait historique : le 5 janvier 1895 le capitaine Dreyfus, après avoir été reconnu coupable de trahison s'est vu retirer un à un tous les signes d'appartenance à l'armée. Pour produire cette œuvre vous étiez assise sur une chaise, un costume militaire sur les genoux pour en arracher les ornements. Ce geste est d'une grande violence symbolique et physique, évoquant l'injustice, le rabaissement et la dépossession. Pour quelles raisons avez-vous choisi de ne jamais montrer directement la violence de votre action mais son état de fait, sans inviter le spectateur à vous voir effectuer ces gestes ?**
Par pudeur peut être, par souci de responsabilité surtout. Le geste est induit, mais je ne veux pas que sa reconstitution paraisse centrale, car cela deviendrait une sorte de "spectacularisation" de mauvais goût, comme si je jouais à être un bourreau pour de faux.

Vos expositions au Gamec et au Frac Champagne-Ardenne en 2010 s'intitulaient "Le Rappel des oiseaux", nom d'une pièce musicale de Jean-Philippe Rameau. L'imitation du rossignol, du coucou, du chardonneret ont donné naissance à de nombreux concertos, sonates, cantates et airs d'opéras écrits par Mahler, Messiaen, Vivaldi, Ravel, Prokofiev ou Sibelius. Quelle musique vous inspire ?
Comme en art, j'aime la simplicité, la retenue, la réduction au minimum… mais que cela reste malgré tout furieusement romantique. Le badinage de Marin Marais en serait un bon résumé.

D'ailleurs, lors de votre exposition à la Kunsthalle Fridericianum de Cassel en 2009, une partition fut composée et jouée au piano en dodécaphonique.
Les numéros des résolutions du conseil de sécurité de l'Onu, dans leur ordre chronologique, ont servi de partition pour un piano quart de ton. A chaque réunion du conseil, le morceau de musique sera ainsi augmenté, et ce jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de réunions, c'est-à-dire plus de conflits.



SWEET TROUBLE SOULS

ANDY HOPE 1930 EN CONVERSATION AVEC **JULI SUSIN** (ROYAL BOOK LODGE)

Andy Hope 1930 devant son œuvre ***Summoning***, durant l'exposition "Time Banners" dans la Galerie Nomadenoase, Paris 2005. Le mouvement de balancier et l'effet cinétique du cadran rétro-éclairé de l'horloge sont accompagnés d'une bande son d'une voix qui répète: "Time is a one way street". En 2009, l'installation ***Summoning*** fut reprise par Andy Hope 1930 et Juli Susin sous la forme d'un livre d'artiste éponyme.

PHOTO JULI SUSIN.

Né à Moscou en 1966, l'artiste pluridisciplinaire **Juli Susin** mène au sein de Royal Book Lodge un projet d'édition de livres d'artistes originaux, élaborés de la conception à la réalisation en étroite concertation avec les artistes auteurs. Son atelier à Montreuil est depuis plus de vingt ans le centre de ses expérimentations, laboratoire de ses expositions et point de départ de ses voyages réels ou imaginaires. Conversation à bâtons rompus avec l'artiste allemand **Andy Hope 1930**, collaborateur et ami.

JULI SUSIN : Depuis longtemps, nous réalisons ensemble des livres d'artistes et des œuvres originales, qui ont mené à la création d'une collection d'art et à un dispositif de prospection artistique en permanente évolution. Notre pratique est indissociable de *Summoning*, cette horloge-monstre dotée de tentacules, née au début de notre collaboration. Lorsque nous l'avons découverte, au fond d'un bazar de vieux meubles et après de longues recherches, elle semblait dormir sous des années de poussière. Comment l'as-tu reconnue lorsque tu l'as vue pour la première fois ?

ANDY HOPE 1930 : Ces créatures apparaissant comme venues d'un royaume intermédiaire, qui évoquent "l'autre coté", m'ont toujours impressionné. Il existe un dessin de Paul Klee dans lequel une chaise semble être un animal. Chez le réalisateur Ed Wood, la scénographie des films est improvisée de manière à ce que les objets développent une forme de vie propre, qui se mélange à celle des acteurs. Il en va de même pour *Summoning*, moitié-monstre moitié-horloge. L'idée de pouvoir découvrir un tel objet venu d'un autre monde chez un vieil antiquaire ou aux puces de Paris, comme un ready-made, est pour moi aussi importante que de l'imaginer dans un film d'horreur. Elle a un aspect trash, mais impose une certaine distance par son élégance impassible. La beauté de ce monstre en pleine métamorphose ne fonctionne pas comme une opposition entre la Belle et la Bête, sinon comme une symbiose. Il y a des moments similaires dans *Creature from the Black Lagoon* (1954), le film de Jack Arnold que nous avons vu ensemble à Paris il y a quelques mois.

JS : L'élévation de la température corporelle produit une surestimation du temps des horloges. Ce n'est pas un hasard si ces incidents temporels chez Jack Arnold arrivent sous les tropiques. Peut-être les mondes intermédiaires ne sont-ils pas sans relation avec cette absence inquiétante d'intervalle entre matière vivante et matière morte. Aujourd'hui, de nouvelles technologie permettent de concevoir scientifiquement cette intervalle. Le voyage dans le temps, avec la congélation humaine, ne relève plus de la science fiction mais bien de la science. La réalité a envahi le territoire de l'art. Je pense à ces étranges discussions sur la "mort de la peinture". Pourquoi ne congèlerait-on pas les toiles en attendant des solutions ?

> "Nous sommes attirés tous les deux par l'aspect imprévisible des choses que nous créons et des lieux où cela devient possible. Cela doit pouvoir se produire n'importe où."

AH : La peinture a été mille fois donnée pour morte, mais selon moi, elle ne meurt pas. J'utilise essentiellement dans mon œuvre des clichés et des signes : cowboys, super héros, portraits de stars, le vocabulaire moderniste de Paul Klee ou de l'avant-garde russe. Or, en combinant ces différents éléments, quelque chose redevient vivant. Dans la série *Robin-Dostojevsky*, j'ai créé un caractère hybride qui traverse le super héros et s'engouffre dans le XIX[e] siècle, tout en visant le futur. Une situation picturale est créée quand la peinture classique de portrait se trouve intimement liée au langage pictural des *comics*. Tous mes tableaux sont au fond des "Frankenpaintings" : on les croirait morts, mais ils ressuscitent. Cela concerne d'autant plus la série *Sweet Trouble Souls* qu'ils semblent venir de ce royaume intermédiaire, et en même temps y retourner.

JS : Je n'oublierai jamais la nuit où je suis arrivé chez toi, avec cette fille autrichienne phosphorescente, pour voir le premier tableau de la série *Sweet Trouble Souls*. Nous sommes restés des heures à regarder le portrait de ce fantôme en mal d'incarnation, saisi comme les premiers explorateurs norvégiens découvrant derrière le cercle polaire les lumières étranges des phénomènes magnétiques. Comment t'est venue cette idée ?

AH : J'ai commencé des recherches sur un blog consacré aux criminels américains célèbres, sans savoir que cela deviendrait le titre d'une série de treize portraits de femmes racontant une histoire fictive d'anges hollywoodiens déchus. Je développais depuis longtemps une obsession pour le vieux Hollywood, avec ses mythes et ses projections. Si la science fiction des années 1950 est pour moi la source la plus importante de références, je reviens aussi toujours aux origines du film noir. Leur atmosphère a déteint sur les *Sweet Trouble Souls*, leur conférant ce caractère crépusculaire, ce contraste entre ombre et lumière. La lecture d'*Hollywood Babylone* (1959), de Kenneth Anger, fut très importante pour cette série. La relation entre glamour, crime et décadence, ces histoires d'ascensions et de chutes qu'Anger appelle justement des "pique-niques chics au bord du précipice", m'ont toujours fasciné. Sans comporter des références réelles, les *Sweet Trouble Souls* étincellent de l'éclat de Veronika Lake et d'Hedy Lamarr. Peut-être sont-elles plus des chimères que des portraits de femmes réelles. Leur beauté est plus étrange que classique, l'obscurité et le précipice psychique de la gloire émanent d'elles. Véronique Bourgoin a su très bien traduire dans notre exposition ce contexte sombre et déséquilibré dans ses mise en scènes photographiques.

JS : Nous sommes attirés tous les deux par l'aspect imprévisible des choses que nous créons et des lieux où cela devient possible. Il est essentiel que cela puisse se produire n'im-

01.



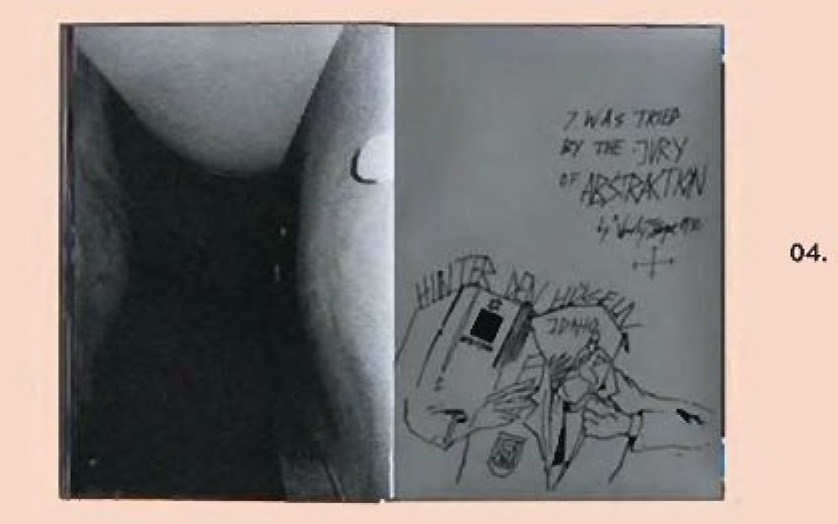
02.



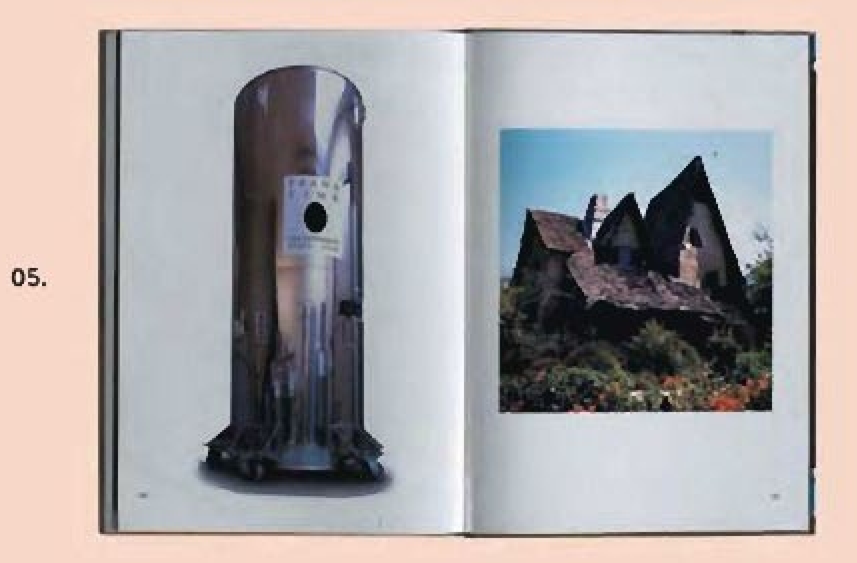
03.



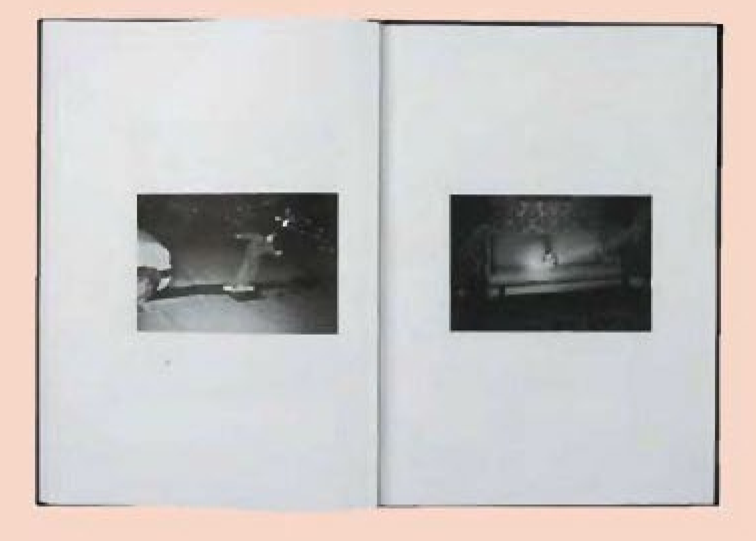
04.



05.



06.



07.
08.





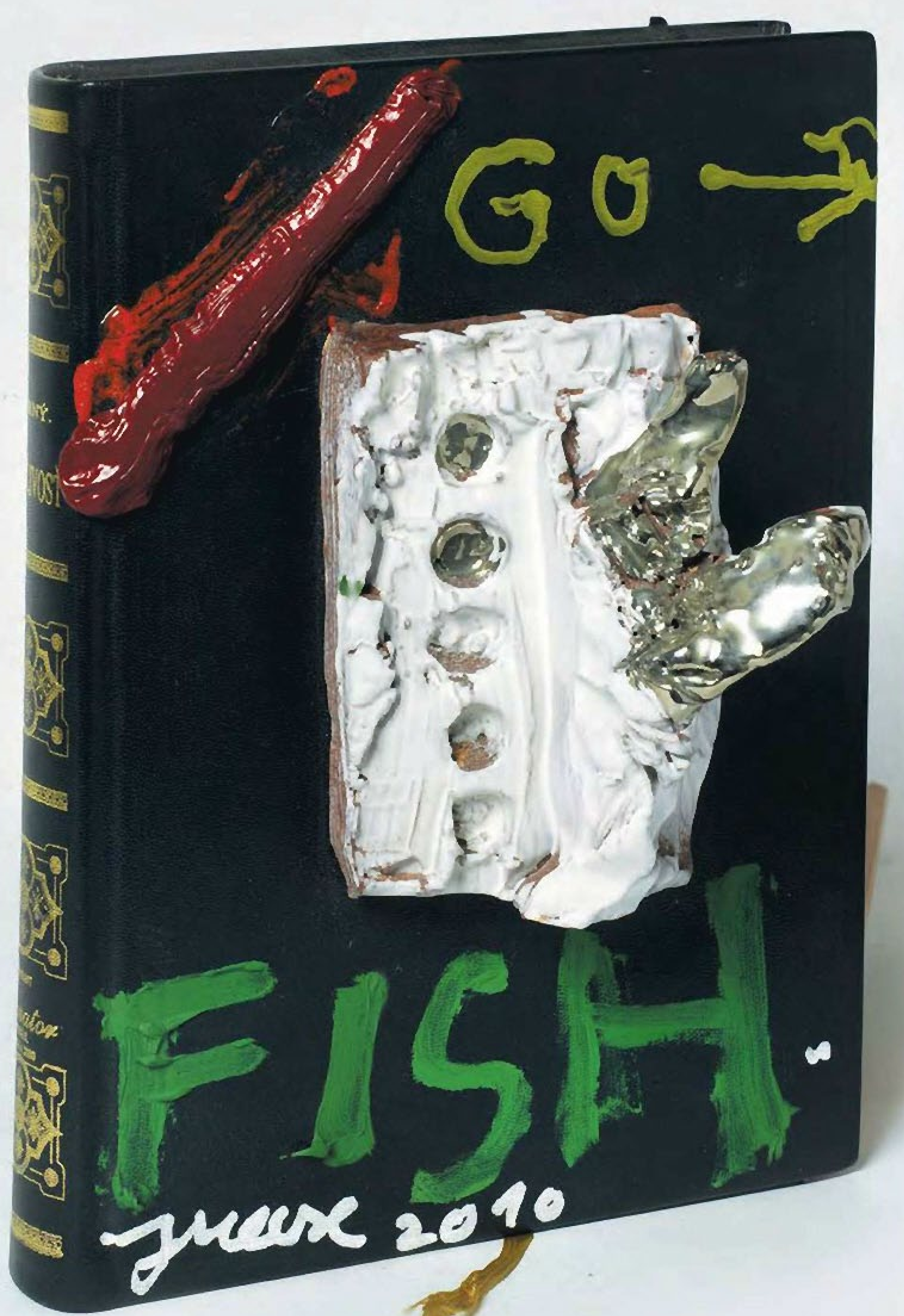
09.



01. ***Hinten den Hügeln*, Andy Hope 1930**, 2009. **02.** ***Summoning*, Andy Hope 1930**, Paris 2005. **03.** ***Willie ou pas Willie*, Véronique Bourgoin**, 1995. **04.** ***Hinten den Hügeln*, Andy Hope 1930**, *2009*. **05.** ***Hinten den Hügeln*, Andy Hope 1930**, 2009. **06.** ***Nuit Ovale*, Juli Susin avec Julia Rublow**, 2012. **07.** ***Vrai ou Faux ?*** avec **Veronique Bourgoin**, Montreuil, Hambourg, Moscou, 2013. **08.** ***Salut Ballas*, *Ciao Cacao*, Kai Althof, Dorota Jurczak, Abel Auer, Armin Krämer**, *2003*. **09.** ***Bibliothèque-Bateau*, Matali Crasset**, Paris-Asuncion, 2010.

PHOTOS JULI SUSIN, DR.

Phila et l'édition de
Summoning, Paris 2009.



À VOIR
"Kaboom! Comic In Der Kunst" (exposition de groupe), jusqu'au 6 octobre, Weserburg, Musée d'Art moderne de Brême, www.weserburg.de

Keramik Fog and GO Fish, Jonathan Meese/Juli Susin, Royal Book Lodge, 2009-2012.

PHOTO DR.

"J'ai une vraie passion pour la typographie, pour la mise en page des vieux magazines, le design des couvertures, autant d'éléments liés à la conception d'un livre d'artiste."

porte où, dans la banlieue parisienne, à Asunción au Paraguay, à soixante kilomètres de Moscou ou dans le nord de l'Islande. Jean Dubuffet disait : *"L'art ne vient pas se coucher dans les lits qu'on a faits pour lui."* C'est dans cet esprit que Royal Book Lodge a été crée.

AH : *Sweet Trouble Souls* n'aurait en effet pas pu être présenté dans l'espace conventionnel d'une galerie où d'une institution. Cet appartement incroyable que tu as trouvé à Paris a été une chance extraordinaire. Pendant mes études d'art à Munich, j'ai expérimenté des lieux et des espaces alternatifs. Dans *Puschmann*, j'ai transformé un bazar en exposition ; dans *Phantom Gallery* (2009), une ancienne boutique de tatouage sur Sunset Boulevard, à Los Angeles. Cette *gallery* avait l'air d'un appartement abandonné avec les empreintes des ombres sur les murs, là où se situaient les tableaux et où étaient posés les meubles, des empreintes que l'on pouvait acheter, bien qu'aucun collectionneur ne l'ait fait. L'idée m'est venue quand j'habitais à Munich chez une vieille femme qui ne faisait jamais le ménage. Elle avait vécu quarante-cinq ans dans cet appartement. Après son décès, le lieu a été vidé et l'on a découvert sur les murs les auréoles que les meubles avaient laissé, telles des ombres fantômes. Des années plus tard, j'ai lu *The Crystal World* (1966) de J. G. Ballard, où il décrit une galerie spectrale. Au Gabon, il existe une forêt atteinte d'un processus de cristallisation qui retire du ciel la lumière du jour et l'absorbe, arrêtant ainsi le temps.

JS : Ces paysages me rappellent le Río Paraguay à l'approche d'Asunción, des falaises sombres traversées par des éboulements scintillants de verre cassé. J'aime l'idée que notre nouveau projet sur le Temps, pour la Biennale de Curitiba au Brésil, soit présenté au milieu de cette géographie où réalité et fiction sont souvent inversées. Il existe un rituel chez les Guarani qui s'appelle Apyka : le chaman entre en transe et prononce le nom du nouveau-né, qui est ensuite inscrit sur un petit banc en bois formant la lettre π (Pi) en volume. Avec le temps, l'inscription s'efface, mais le petit banc (Apyka) reste comme une clé d'accès à la personnalité de l'individu. Comment es-tu devenu Andy Hope 1930 ?

AH : Andy Hope 1930 est plutôt un label qu'un nom. C'est un portail, car il ouvre sur tout ce qui compose mon œuvre. Le jeu avec différentes identités, les ruptures stylistiques, le truchement du temps, Andy Warhol et Dorian Hope (pseudonyme de l'artiste Arthur Cravan). Le modernisme, russe avant tout, a été le point de départ de mon œuvre, avec les *mass media*, les *comics* et le cinéma. L'année 1930 marque en Europe une rupture historique, avec l'arrêt du développement du modernisme, étouffé par le stalinisme, dont notre temps subit encore les conséquences. Aux Etats-Unis, elle représente l'apparition de la bande dessinée avec la découverte des super héros, nouvelle dynamique dans l'histoire illustrée créant de nouvelles formes d'identifications. Hope représente la possibilité de renaissance et d'un nouveau développement. Mais nous avons en commun ce jeu avec les pseudonymes. N'es-tu pas M. Suzuki ?

JS : Le nom de M. Suzuki n'était pas pensé comme une plateforme de télé-transportation. Dans la description de l'imprimerie que William Blake fait dans ses *Visions*, on trouve des êtres qui sont capables de résister au cauchemar de la fabrication du livre. Le livre d'artiste, bien que sa conception soit épuisante, possède l'énorme avantage d'être facilement transportable, tout en conservant tous les attributs d'une œuvre d'art. Les déplacements sont plus problématiques pour les bibliothèques que pour les livres. La *Boîte-en-valise* de Duchamp (1936) est née de cette confrontation à l'émigration. Il y a deux ans, nous avons créé avec Matali Crasset la bibliothèque-bateau, une façon de renverser cette perspective au moins symboliquement.

AH : Il est important pour moi de faire des choses qui proposent d'autres espaces libres, dont bien sûr nos collaborations et nos livres. Les possibilités d'une exposition au format classique sont très limitées. Nos livres d'artiste correspondent bien à ma manière d'éviter le format conventionnel des catalogues ordinaires, et à mon rapport au médium du livre. J'ai toujours dessiné dans les livres, je les utilisais pour en faire des collages et les intégrais dans mes expositions. J'ai une vraie passion pour la typographie, pour la mise en page des vieux magazines, le design des couvertures, autant d'éléments intervenant dans la conception d'un livre d'artiste. Pour *Hinter den Hügeln*, j'ai fait des dessins sur du papier argenté, combiné avec des images de mes archives photographiques. Les images trouvées sur Internet tombent dans le flux de la narration dessinée et apparaissent, ça et là, comme l'envers de l'histoire. Comme la plupart de mes livres, *Hinter den Hügeln* ne possède pas de structure linéaire.

JS : Dans ce livre, tu racontes à travers une série de dessins l'histoire d'un homme poursuivi par des abstractions qu'il a créées lui-même. Il m'a sans doute inspiré dans mon dernier projet avec Matali Crasset, le film *Voyage en uchronie*. Par ailleurs, la relation entre le film et le lieu de tournage renverse encore une fois la relation entre la fiction et la réalité. Elle nous renvoie aussi à ton exposition dans le jardin botanique royal d'Edimbourg, qui avait pour titre "When dinosaurian becomes modernist".

AH : Il s'agissait là aussi pour moi de questionner les relations entre figuration et abstraction, ainsi qu'entre les ready-made réels et fictifs. Inverleith House est un jardin botanique dans lequel la flore préhistorique est très présente. Par exemple, j'ai montré une feuille comme si elle était vraie, et transformé certaines racines comme si elles sortaient d'une histoire fictive. Le projet d'un cinéma de dinosaure développait cette réflexion : il s'agissait d'une boîte dans laquelle un groupe de dinosaures est en train de regarder le film d'Oskar Fischinger, le réalisateur pionnier de films abstraits. Au premier abord, cela a l'air comique, mais au fond ce n'est pas si drôle. Cette question me préoccupe vraiment : est-ce qu'un dinosaure ne pourrait pas être aussi moderne qu'un Carré noir, sachant que tous deux sont très archaïques et élémentaires ? Ainsi, *The Lowlands*, qui est présenté en ce moment au Centre Pompidou dans l'exposition "Fruits de la passion", représente des lignes de fuite à la fois vers le passé et vers l'avenir. Ce voyage dans le temps nous ramène d'ailleurs à nouveau à *Summoning*.

JS : Dans le volcan Snaefellsjokull, en Islande, il y a une porte d'entrée vers le pays des dinosaures. Nous pourrions aller y capturer deux ou trois autres horloges à tentacules pour tenir compagnie à la nôtre...

LE MUSÉE DE LA VIE

PAR AZZEDINE ALAÏA

PROPOS RECUEILLIS PAR ISABELLE BERNINI

MARC NEWSON *ORGONE STRETCH LOUNGE*, 2011 aluminium, 61,9 x 82,9 x 179,1 cm.

Azzedine Alaïa, le “créateur” de la femme par excellence, est aussi un conteur hors pair. Alors que le Musée Galliera, à la réouverture très attendue, lui offre ses espaces pour y présenter ses plus belles réalisations sublimant le corps et ses courbes, il dévoile pour *L'Officiel Art* son “musée imaginaire” : un musée aux influences multiples où tout serait possible. Un lieu dans la continuité de son propre atelier dans le Marais, où se rencontrent artistes, architectes, créateurs venus de divers horizons…



PHOTO COURTESY CARPENTERS WORKSHOP GALLERY.

JULIAN SCHNABEL *THE CONVERSION OF ST. PAOLO MALFI*, 1995 huile sur polyester, 345,4 x 365,8 cm



Lorsque je visite un musée, j'ai toujours ce sentiment que, quelque part, il "m'appartient", une œuvre en particulier attire systématiquement mon attention au point que je souhaite qu'elle soit mienne.

Mon musée imaginaire prendrait place au centre de Paris, ma ville, cité de passages, de rencontres, et d'offre culturelle. Il serait tel un "musée des rencontres", ouvert à toute heure du jour et de la nuit, témoignant de la pluralité artistique et culturelle, ainsi que de la diversité tant sociale, ethnique, professionnelle et sensible de ses visiteurs. Ces derniers, sans distinctions, y pénètreraient par une porte qui s'ouvrirait d'elle-même à leur approche.

Ce musée serait éminemment "féminin" : je m'inspire de la femme, de sa force mentale, mais aussi de son côté masculin, car elle est, il me semble, plus "forte" que l'homme.

Dans un esprit "live" et organique, mon musée imaginaire se réinventerait en permanence, au fil des rencontres qui s'y dérouleraient et de ce qui y serait projeté "mentalement" par chacun selon son humeur artistique, son intérêt, ses questionnements, ses doutes et sa soif de découverte : peinture, sculpture, design, objets de curiosité, mode… Ainsi ce musée n'aurait pas de forme fixe, immuable, mais serait mouvant, tant dans son architecture que dans la collection d'objets qu'il regroupe. Selon le principe du cadavre exquis, sa visite débuterait par la vision des *Ménines* (1656) de Diego Velasquez, l'une des œuvres les plus importantes de la peinture occidentale, et se prolongerait vers quelques sculptures de Pablo Picasso, la pulpeuse Marylin d'Andy Warhol, les pliages lyriques de Simon Hantaï, jusqu'aux formats monumentaux de Julian Schnabel et les *wall-paintings* graphiques de Keith Haring… Les objets cultes inventés par Jean Prouvé, Marc Newson, Ronan & Erwan Bouroullec, Martin Szekely, Pierre Charpin auraient également chacun leur place, suivis d'une construction miniature de Tatiana Trouvé.

Ici s'esquisserait le fil rouge de mes propres sources d'inspirations et influences dans mon travail, avec une dimension à la fois ouverte et généreuse, un esprit disponible aux découvertes permanentes. Ainsi j'exposerais également dans ce musée ma collection

DIEGO VELASQUEZ *LES MÉNINES*, 1656 huile sur toile, 3,18 x 2,76 m.

TATIANA TROUVÉ *SANS TITRE*, 2007 métal, caoutchouc, 218 x 268 x 240 cm.

ANDY WARHOL *TURQUOISE MARILYN*, 1964 sérigraphie, 101,6 x 101,6 cm



de photographies d'identités, que j'avais recueillies étant enfant, alors que j'aidais une collègue de mon père, agent au service des passeports en Tunisie, à découper les Photomaton que chacun lui apportait. Des centaines de visages anonymes qui ont imprégné mon enfance.

La forme des pièces serait chacune fonction de l'œuvre qu'elles abriteraient, chaque objet étant au centre d'un univers spécifique, "liquide", pensé pour lui. J'aimerais dès lors que chacune des salles soit dessinée par les plus grands architectes d'aujourd'hui, de Jean Nouvel à Rem Koolhaas.

Une grande cuisine, lieu de vie par excellence, avec en son centre une longue table, serait aménagée au cœur de ce lieu singulier aux architectures multiples : elle serait la place des rencontres, des échanges improvisés, des partages entre les personnes qui viendraient la fréquenter entre deux visites du musée, tel un forum de discussions, autour d'un chef cuisinier, recueillant les impressions des journalistes, écrivains, gens de la mode, du cinéma, de l'art… le tout baigné dans une odeur pure d'eau minérale.

C'est ainsi que mon musée serait généreux, incarnant la forme de toutes les imaginations possibles à partager, il serait le musée de la vie.

À VOIR

Alaïa, Palais Galliera, réouverture du musée de la Mode de la Ville de Paris, du 28 septembre 2013 au 26 janvier 2014 (Commissariat : Olivier Saillard ; scénographie : Martin Szekely), www.galliera.paris.fr

PHILIPPE PARRENO VS ANDY WARHOL SILVER SCREEN

Ensemble de ballons remplis d'hélium, figurant des bulles de bande dessinée sans texte, les *Speech Bubbles* (1997) de Philippe Parreno, par-delà leur coefficient d'imaginaire, sont un écho aux fameux *Silver Clouds* d'Andy Warhol, exposés pour la première fois à la galerie Leo Castelli à New York en 1966. Supports de parole en attente d'un discours, les bulles de Philippe Parreno signifient aussi le spectateur tout en figurant une image commune porteuse de pensée....

Par Philippe Parreno – propos recueillis par Isabelle Bernini

Les *Silver Clouds* de Warhol sont des œuvres sans l'être complètement, leur statut se situe entre objet de divertissement et œuvre d'art. En forme d'oreiller, ils flottent dans la salle dans laquelle ils sont présentés, évoluant au gré des mouvements des visiteurs amenés à les toucher. Ce sont moins les ballons en eux-mêmes que la manière dont les spectateurs se comporteraient avec qui intéressait Warhol : les *Silver Clouds* "situent" le spectateur, ils appellent la formation de silhouettes, de corps, de mouvements. Le chorégraphe Merce Cunningham s'en servit d'ailleurs dans l'une de ses créations – *RainForest,* en 1968 – comme des éléments de décor "incontrôlables", portés seulement par les courants atmosphériques naturels de l'espace.

En 1997, j'ai créé les *Speech Bubbles* pour la Confédération Générale du Travail (CGT), tels des outils de manifestation. Dans le contexte de cette utilisation "civique" et spectaculaire, je jouais sur le rapport entre l'individuel et l'image commune : chacun disposait d'une "bulle" de parole de bande dessinée, dans laquelle inscrire son propre slogan. Les bulles étant toutes identiques, les slogans personnalisés se rejoignaient dans un tissu commun, dans une même image porteuse de messages.

Mise à part la ressemblance formelle, ces bulles ont en commun avec les *Silver Clouds* de Warhol d'interagir avec l'audience à la manière de "quasi-objets", selon Michel Serres* : des objets qui ne sont pas "complets" ou achevés, avec comme particularité d'avoir le pouvoir, par leur simple présence, de former une collectivité. Un ballon est un quasi-objet : rassembler vingt-deux personnes sur un terrain durant une heure et demi déclenche une guerre ; en compagnie d'un ballon, c'est une partie de football qui se met en place.

Lorsque les *Speech Bubbles* sont exposées dans un musée, elles recouvrent le plafond de bulles de parole "vierges". Les visiteurs, passant en dessous, sont ainsi signifiés, devenant les silhouettes d'une mise en scène.
C'est ainsi que les *Speech Bubbles* sont des "quasi-objets d'art", qui soudent le collectif : en leur présence, on appartient tous littéralement à la même image, dans laquelle la pensée reste à inscrire.
Lors de mon exposition au "Castello di Rivoli" en 2010, toutes les salles du musée étaient emplies de *Speech Bubbles* argentées reflétant l'espace et qui, au fil du temps, tombaient. L'exposition prit fin – ou mourut – lorsque le dernier ballon toucha le sol.

L'image affecte toujours un peu le réel…

* *Le Parasite,* 1997.



Andy Warhol, *Silver Clouds*, 1966-2013, installation, ruban adhésif, hélium, dimensions variables.

Philippe Parreno, *Speech Bubbles (Gold)*, 2009, vue de l'installation *Philippe Parreno: November,* Irish Museum of Modern Art, Dublin, ballons en mylar doré, hélium, dimensions variables.

À VOIR

"Philippe Parreno - Anywhere, anywhere Out of the World", Palais de Tokyo, Paris, du 21 octobre 2013 au 12 janvier 2014, **www.palaisdetokyo.com**
Philippe Parreno est représenté par les galeries Air de Paris (Paris), Pilar Corrias (Londres), Esther Schipper (Berlin) et 1301 PE (Los Angeles).

4.

Guillaume Houzé

“La mode est une manière de prolonger un bien-être.”

LUXE

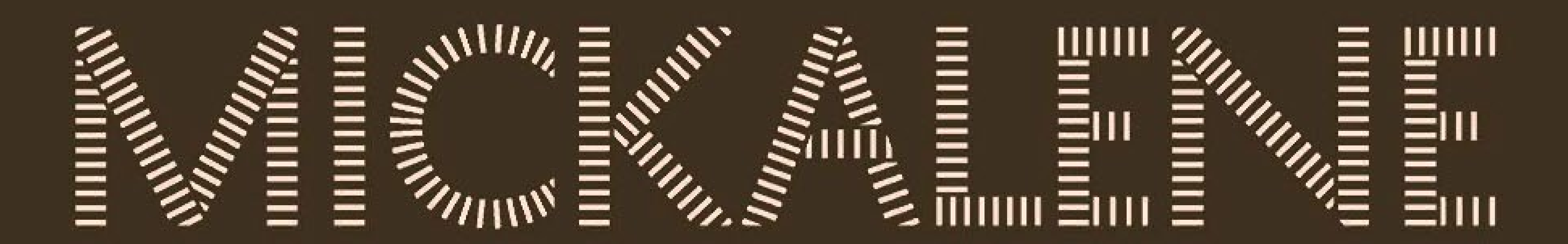
190
Mode
Mickalene Thomas

210
Galeries Lafayette
Guillaume Houzé vs Maurizio Cattelan

200
Série
Marc Brandenburg

214
Portfolio
Barbara Breitenfellner

188-221



THOMAS

MICKALENE THOMAS RÉINVENTE LES SEVENTIES DANS UNE SÉRIE DE PHOTOGRAPHIES EXCLUSIVES. L'UNIVERS DE LA BLAXPLOITATION IMPRÈGNE ICI CES MISES EN SCÈNE, OÙ LES MUSES PRENNENT LA POSE DANS UN DÉCOR DE SA COMPOSITION : MÉTISSAGE D'INFLUENCES MULTIPLES TIRÉES DE L'HISTOIRE AFRO-AMÉRICAINE. ENTRE MÉMOIRE, HISTOIRE ET DÉSIR…

Stylisme : **Peju Famojure**

Mickalene Thomas est représentée par les galeries Lehmann Maupin (New York, Hong Kong), Nathalie Obadia (Paris, Bruxelles) et Susanne Vielmetter Los Angeles Projects.

Robe longue EMANUEL UNGARO en soie et polyester imprimée pois et léopard avec boutons dorés et poches drapées. Chaussures PRADA. Boucles d'oreille vintage HOUSE OF LAVANDE années 1950 imitation or et cristal. Ceinture vintage LYNN BAN noire laquée en passementerie.



Robe **GUCCI** en soie. Boucles d'oreille vintage **LYNN BAN** en soie et passementerie.

Col roulé **DEREK LAM.** Pull **LOUISE GOLDIN** en laine mérinos et cachemire. Jupe **DEREK LAM.** Loafers en cuir blanc **CHANEL.** Boucles d'oreille trois anneaux **LYNN BAN.**



Bandeau rosette **HARLEM'S HEAVEN** porté en ras-du-cou. Chaussures compensées **DOLCE & GABBANA** semelle bois, lanière velours vert.



Blouse
JEAN PAUL GAULTIER.
Étole de fourrure
JEAN PAUL GAULTIER.

Robe **GUCCI** en soie.
Boucles d'oreille vintage
LYNN BAN en soie
et passementerie. Collier
serpent doré
HOUSE OF LAVANDE
vintage.



Modèle assise : robe longue **EMANUEL UNGARO** en soie et polyester imprimée pois et léopard avec boutons dorés et poches drapées. Chaussures **PRADA.** Boucles d'oreille vintage **HOUSE OF LAVANDE** années 1950 imitation or et cristal. Ceinture vintage **LYNN BAN** noire laquée en passementerie.

Modèle allongée : haut décolleté **LOUIS VUITTON** à paillettes, sequins et plumes d'autruche. Sandales alligator **LOUIS VUITTON.** Jupe **ETRO** en soie et polyester. Ceinture vintage **LYNN BAN** serpent en passementerie, cabochon or et cornaline.

ARTIST
Mickalene Thomas

STYLIST
Peju Famojure

HAIR STYLIST
Nicole Nelms

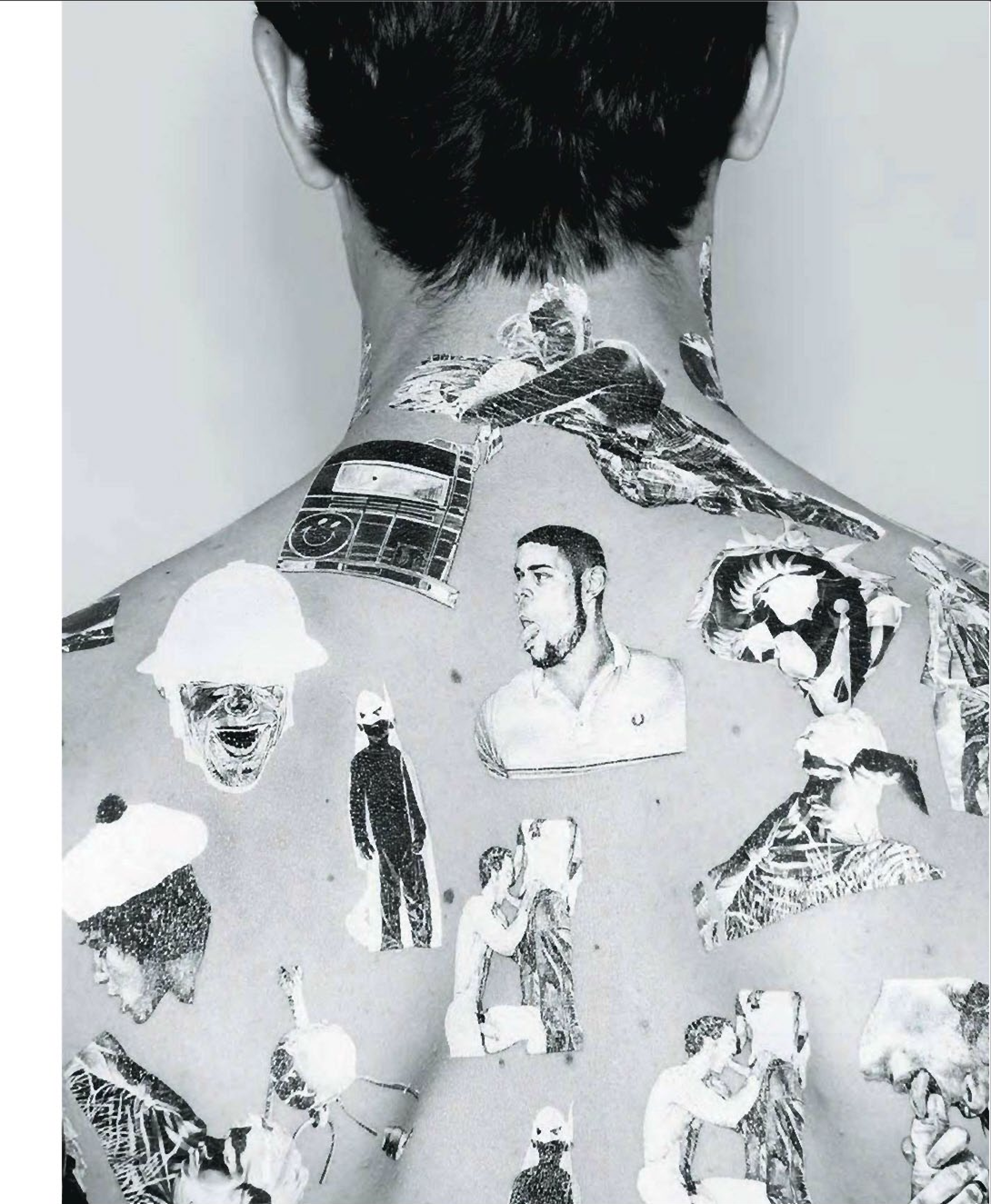
MAKEUP ARTIST
Chifumi Nambashi

STYLIST ASSISTANTS
Kimberly Ntsimi-Menyie and **Danielle Dixon.**

MARC BRANDENBURG À BRAS-LE-CORPS

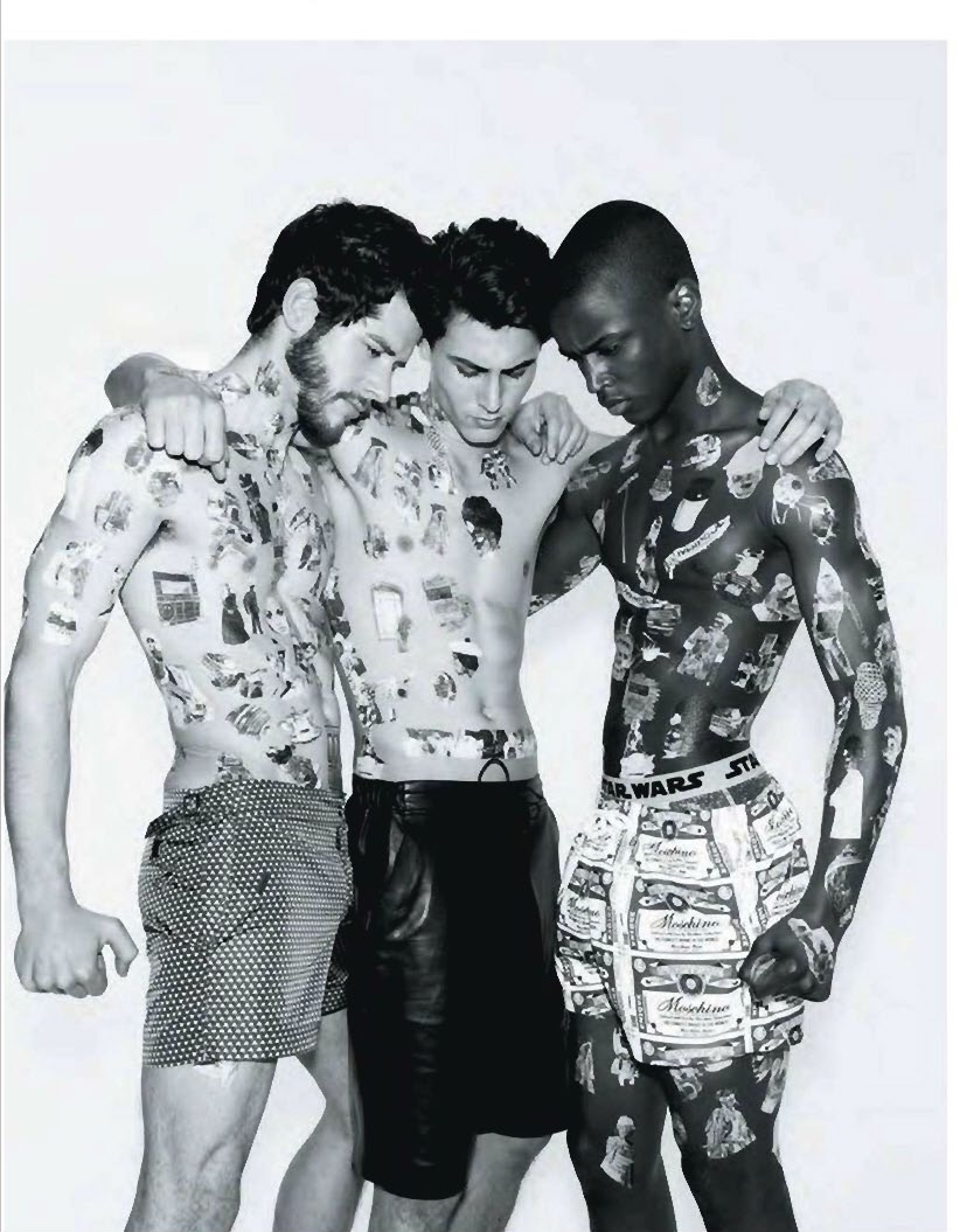
Photos Kira Bunse - Stylisme Simon Pylyser

L'artiste berlinois Marc Brandenburg **(né en 1965) est fasciné par la société du spectacle et les dérives qu'elle entraîne. A partir de ses propres photographies qu'il métamorphose par divers procédés, il dessine un "monde à l'envers", en négatif. Il s'est récemment penché sur la technique du tatouage en tant que phénomène de masse et symbole de la culture festive. Pour *L'Officiel Art*, il met en scène ses dernières créations, transpositions éphémères de ses dessins, lors d'une série à fleur de peau.**

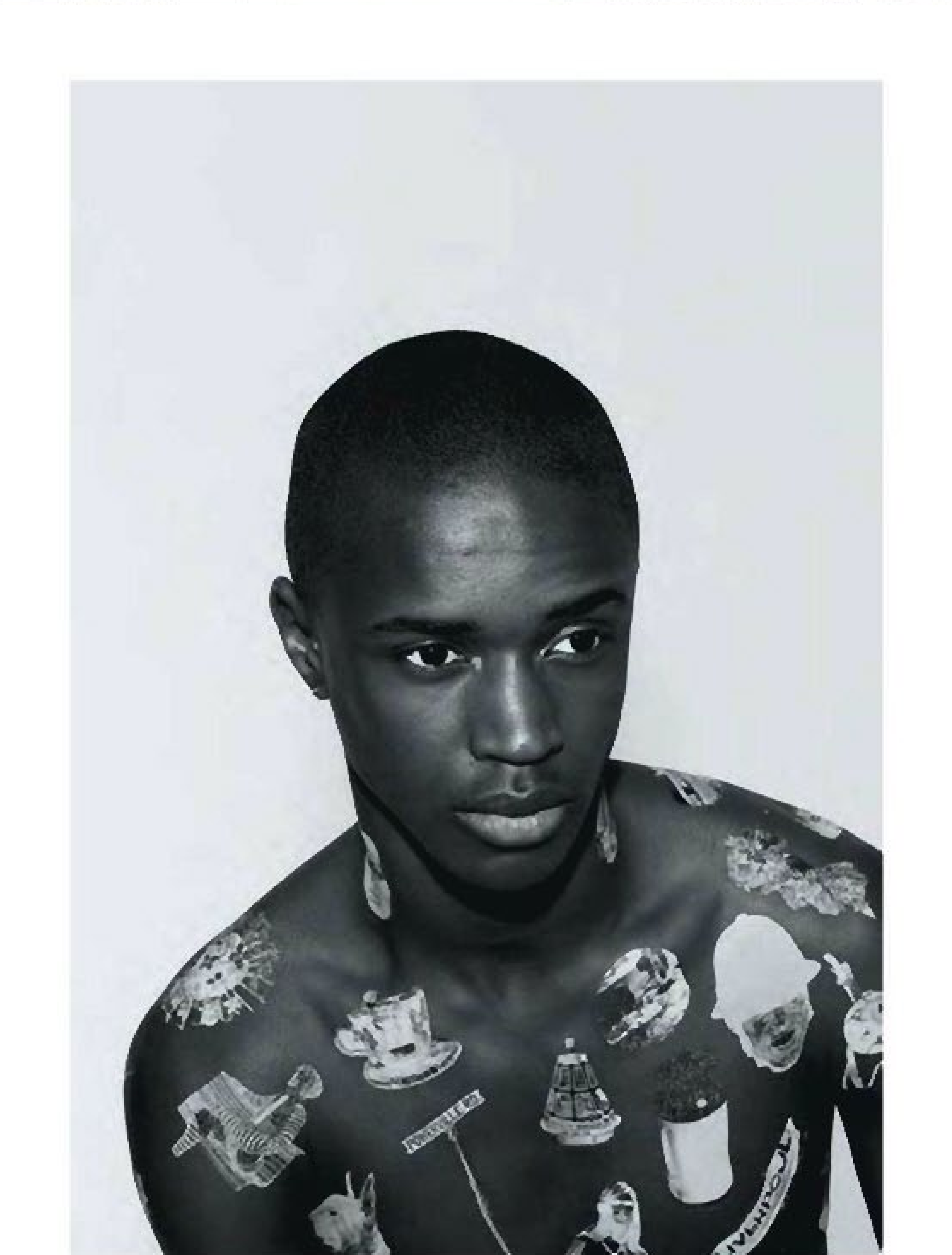




CI-DESSOUS, DE GAUCHE À DROITE : SHORT EN COTON BELSTAFF ; SHORT EN CUIR ALEXANDER WANG ; SHORT EN COTON IMPRIMÉ MOSCHINO.

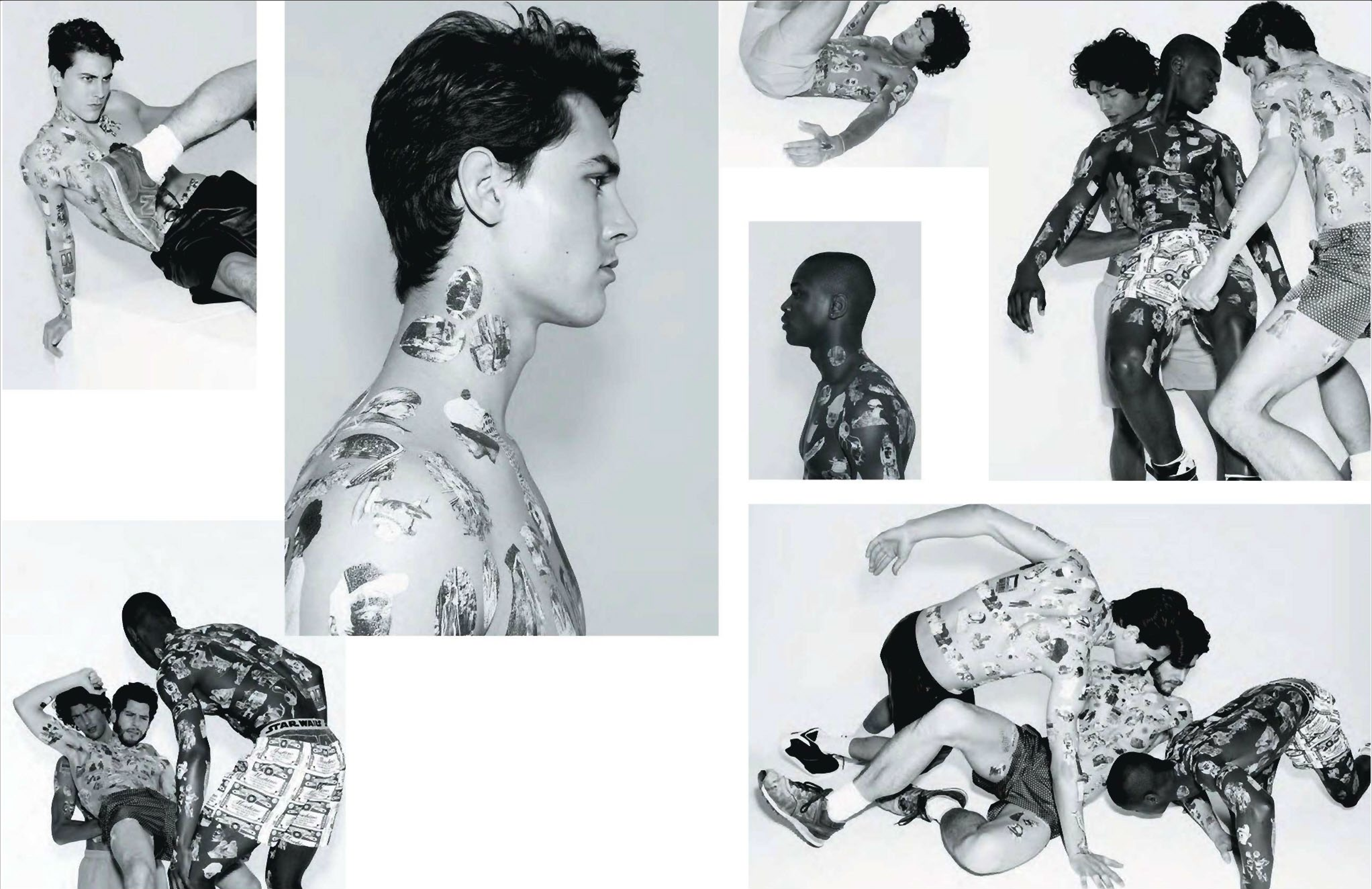











STAR WARS

A l'occasion de l'exposition de **Marc Brandenburg** à la Galerie Thaddaeus Ropac, *L'Officiel Art* explore l'œuvre de cet artiste, auteur d'anti-"pays des merveilles" où le spectacle est partout.

Par Daniel Völzke

Marc Brandenburg est un roi Midas du chrome : tout ce dont il s'empare prend un caractère métallique, l'intérieur devient extérieur, le jour devient nuit, la peau devient métal, la forme perd ses contours et, après sa dissolution, ce qui paraissait abstrait redevient identifiable. L'artiste berlinois photographie ce qui l'entoure dans les parcs, les fêtes foraines, les kermesses. Il fixe toutes ces sensations quotidiennes passagères, à l'instar d'un Warhol. Il copie ensuite ses documents photographiques pour en tirer des dessins concentrés, d'une extrême précision – un processus qui tient du domptage.

Il y a quinze ans, il a commencé à convertir ses propres clichés et ceux des autres en négatifs à l'aide de photocopieuses – les ombres se convertissant alors en zones claires, et inversement. Tout s'est mis à ressembler à de l'acier : les feuillages, les prés, les corps, la peau. De plus, Brandenburg modifie ses sources photographiques avec un ordinateur, y introduisant rayures et déformations qui rendent les objets et les personnages méconnaissables. Dans ces mondes à l'envers, des quartiers de villes d'Europe centrale sont métamorphosés en collines boisées baignées de lumière crépusculaire où les badauds passent pour des figurines d'un stand de tir.

Il y a longtemps que l'intérêt de l'artiste se concentre sur les marginaux et les témoignages de leurs efforts pour s'installer dans un environnement inhospitalier, rester au chaud ou s'aménager une sphère privée. Ici une femme s'est complètement enroulée dans une couverture piquée, tel un spectre porteur d'un sombre avertissement errant dans les galeries marchandes de nos centres-villes. Là un autre *alien* urbain s'est enveloppé d'un sac et cache son visage et son corps sous un pull-over XL à capuche. Témoignages des défenses précaires, des formes créées par la nécessité.

Brandenburg ne considère pas ses travaux comme explicitement politiques ; tout au plus admet-il : *"Tout ce que je montre dans mes dessins est filtré par le regard d'une personne à qui la société a par avance assigné une position marginale."* Mais c'est justement le rôle de "créateur non autochtone" qu'il remet catégoriquement en question. Dans le processus d'inversion graphique et de suresthétisation qu'il met en œuvre, le "normal" prend un air de bizarrerie et le supposé "bizarre" un aspect quotidien – comme si le monde entier faisait l'objet d'un "trafiquage".

A celui qui observe l'univers de Marc Brandenburg, vient à l'esprit le concept souvent cité de "société du spectacle" forgé par le fondateur du situationnisme, Guy Debord, dans l'essai du même titre. *"Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles"*, écrit Debord en ouverture de son livre. La réalité disparaît derrière un monde illusoire fait de publicités, de stéréotypes et de slogans. Cette expérience d'une vie médiatisée dans laquelle tout ce qui est réellement vécu ou désiré est remplacé par des succédanés, Debord la compare à un état de somnolence où l'histoire et le temps sont comme pris dans les glaces.

> "MON REGARD EST CELUI D'UNE PERSONNE À QUI LA SOCIÉTÉ A PAR AVANCE ASSIGNÉ UNE POSITION MARGINALE."

C'est précisément cet état d'hypnose sociale que Marc Brandenburg souligne dans ses dessins. Il esquisse ainsi un anti-"pays des merveilles" capitaliste, totalitaire, aux distorsions maniéristes : un vaste bric-à-brac où tout n'est que pseudo-fêtes vulgaires et défilés carnavalesques de manifestants.

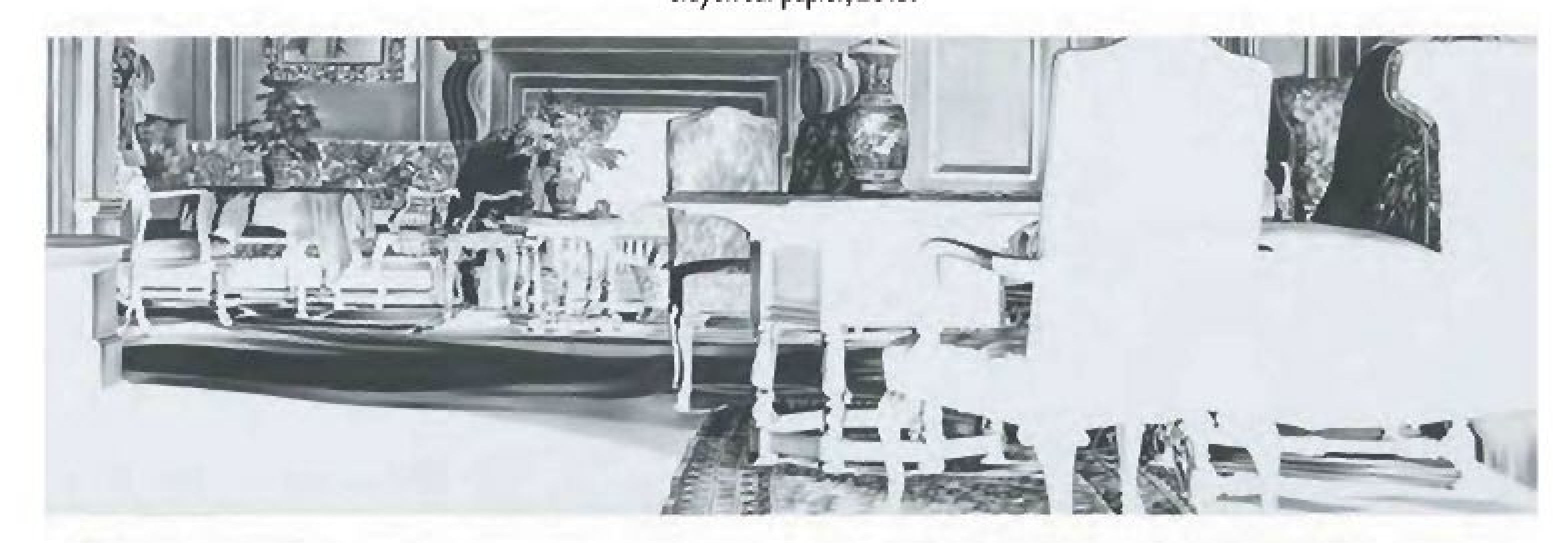
Il faut replacer dans ce contexte, pour les comprendre, les tatouages temporaires que l'artiste a fait fabriquer depuis plus d'un an. "Au cours des vingt dernières années, les tatouages sont devenus un phénomène de masse et un symbole de la culture festive, et de ce fait ils sont intéressants pour moi. Je commente souvent et je réagis à des choses qui m'attirent et me répugnent en même temps."

Mais alors que Guy Debord considérait qu'une vie authentique s'oppose au spectacle, il ne semble pas qu'il y ait chez Brandenburg un quelconque état originel. Ses tatouages s'effacent au lavage et ses dessins laissent à qui les regarde un arrière-goût métallique et glacé, une sensation vertigineuse de perte des repères, le sentiment de n'être chez soi nulle part. Cela peut tout à fait être mis en relation avec sa biographie : né à Berlin Ouest en 1965, fils d'un soldat Noir de l'armée américaine et d'une mère allemande, il a grandi sur des bases militaires au Texas. Ce n'est qu'à l'âge de 12 ans qu'il revient à Berlin avec sa mère – en plein automne allemand, alors que tremblote dans l'appartement la lueur d'une télévision montrant les cadavres des membres de la Fraction Armée Rouge incarcérés à la prison de Stammheim. En Angleterre, les Sex Pistols créent le scandale avec leur tube *God Save The Queen*. Et, pour le jeune Brandenburg encore écolier, le rock punk joue le rôle d'expérience fondatrice – un mouvement de jeunes célébrant l'inauthentique, niant les frontières entre l'art et la vie par des moyens brutaux.

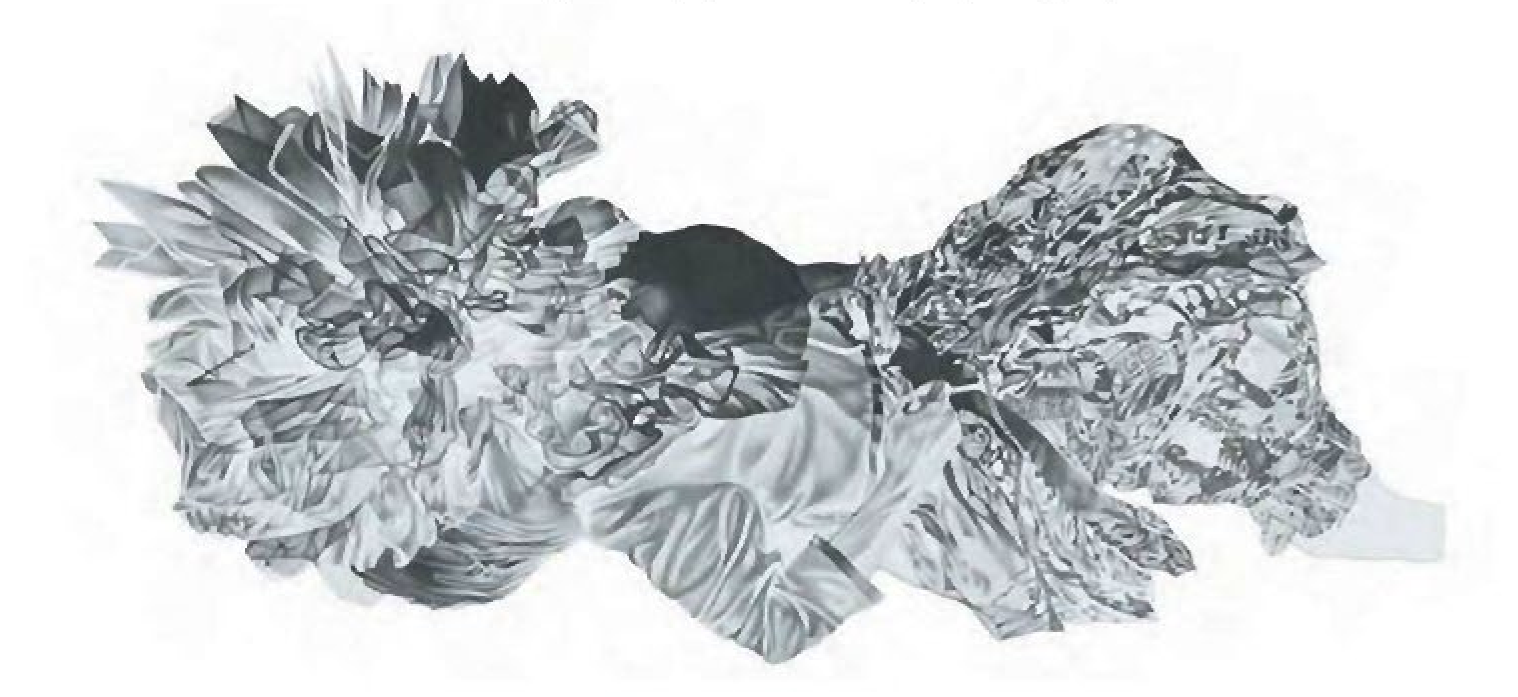
Les intérieurs de Marc Brandenburg montrés dans son exposition "Interior/exterior" à la Galerie Thaddaeus Ropac dégagent sans doute une atmosphère d'élégance, mais en aucun cas on ne peut s'y sentir chez soi. Ils dégagent une impression de solitude glacée qui efface presque entièrement la différence "intérieur/extérieur". On pourrait y voir un état des lieux tout à fait concret de la société actuelle, mais aussi bien les comprendre comme de pures compositions qui se laissent tout aussi peu déchiffrer que les borborygmes d'une SDF aux allures d'autiste. C'est aussi cette aliénation que nous fait éprouver l'art de Brandenburg : en tant que spectateurs, nous ne pouvons nous sentir nulle part chez nous, car le spectacle est partout.



Marc Brandenburg, *Sans titre*, 52 x 24 cm, crayon sur papier, 2013.



Marc Brandenburg, *Sans titre*, 21,5 x 300 cm (détail), crayon sur papier, 2013.



Marc Brandenburg, *Sans titre*, 42,5 x 18 cm, crayon sur papier, 2013.

À VOIR

"interior/exterior", du 27 novembre 2013 au 8 janvier 2014, Galerie Thaddaeus Ropac, 7, rue Debelleyme, Paris 3.
Les tatouages temporaires de Marc Brandenburg sont disponibles en édition limitée auprès de Magasin Souvenir (Berlin), www.magasinsouvenir.com

Photographe : Kira Bunse (représentée par Philippe Bustarret@Bird Production). **Directeur artistique :** Aldo Buscalferri. **Stylisme :** Simon Pylyser. **Assistant photo :** José Castellar. **Groomer :** Alexandra Le Forestier@Sybille Kleber, **assistante :** Leslie Dumeix. **Modèles :** Raf, Roman@Ford, Gabriel @ Nathalie, Julio @ City. **Directrice de la production :** Violeta Lopez. **Productrice :** Fériel Simon.

FANTASTIC MR FOX

Guillaume Houzé en conversation avec Maurizio Cattelan

Guillaume Houzé, arrière-petit-fils du fondateur des Galeries Lafayette, dirige l'image de cette institution centenaire. L'exposition annuelle, "Antidote", ouverte en 2005 dans la Galerie des Galeries, et le Prix Lafayette, qu'il a initiés, ont ouvert la voie à l'art contemporain, qu'il poursuit aujourd'hui avec sa collection personnelle et le projet de Fondation. Rencontre avec Maurizio Cattelan, dont il a été le "partner in crime" sur la production de l'un des derniers numéros de la revue *Toiletpaper*.

Propos recueillis par Myriam Ben Salah
Photo Emanuele Fontanesi



Guillaume Houzé (assis, à droite), en compagnie de **Maurizio Cattelan,** au Palais de Tokyo.

MAURIZIO CATTELAN : **La première fois que nous nous sommes rencontrés, nous portions les mêmes chaussures. Des Buffalos. Les mêmes que Kanye West. A ton avis, qu'est-ce que toi, moi et Kanye West avons en commun ?**
GUILLAUME HOUZÉ : Ce que toi et moi avons en commun en tous cas c'est de n'avoir aucune idée de qui est Kanye West !

Ou alors nous sommes des *fashion victims*. Tu es entouré de mode en permanence, quel est ton rapport à la mode ?
Je vis, bien sûr, dans un environnement de mode. Je m'inscris dans l'histoire initiée par mon arrière-arrière-grand-père Théophile Bader, le fondateur des Galeries Lafayette, qui est l'instigateur d'une mode accessible à tous. Il envoyait des stylistes le dimanche sur les champs de courses pour copier les tenues des femmes de la haute société et les proposait dans le magasin quelques jours plus tard à un prix accessible. 70 ans avant Zara ! Lorsque les Galeries Lafayette rachètent dans les années 1920 la maison de la créatrice Madeleine Vionnet, c'est aussi parce que c'est une mode qui libère la femme du corset. Pour moi c'est ça la mode, ce n'est pas une question de statut, c'est comment permettre au plus grand nombre de se sentir bien, c'est une manière de prolonger un bien-être. Et la mode pour moi-même ? Je suis tout sauf une *fashion victim*, j'ai une vision extrêmement simple des choses, *less is best*. Le moins c'est le mieux.

En regardant ta collection et ta chevelure poivre et sel je te donnerais un certain âge… Quel âge as-tu?
J'ai 31 ans.

C'est plus jeune que ce que je pensais. Quelle a été ta première expérience avec l'art ?
C'était chez mes arrière grands-parents où l'art tenait une place importante, des œuvres impressionnistes et classiques côtoyaient des œuvres plus modernes telles que des œuvres de Soutine qui m'ont beaucoup marquées. Un choc. C'est à ce moment, gamin, que j'ai commencé à m'intéresser à l'art.

Quand est-ce que tu as commencé à collectionner ?
J'ai commencé à collectionner à l'adolescence. La première œuvre que j'ai achetée à 13 ou 14 ans est un tableau de Erro, une œuvre qui rend hommage à Picasso et Léger, une œuvre que je possède toujours.

En ce moment, qu'est-ce qu'il y a comme œuvres chez toi ? Pourquoi choisis-tu de vivre avec celles-là en particulier ?
Je vis effectivement avec des œuvres. Lorsque je vivais dans mon précédent appartement, il y en avait moins, la plupart étant stockées. Feuilleter les certificats pour y voir les œuvres, d'une certaine manière, me suffisait. En réalité, je ne ressens pas le besoin de les avoir à mes côtés. Les œuvres que j'ai chez moi en ce moment peuvent être perçues comme assez sombres et monochromes. Il y a aussi beaucoup de visages, figures et masques : Mathieu Mercier, Martin Boyce, Genet Mayor, Ugo Rondinone, etc. Contrairement au moment où j'ai commencé à collectionner, je ne considère plus mon appartement comme un musée temporaire. Aujourd'hui, j'ai besoin de vivre longtemps avec les œuvres que j'ai chez moi.

Tu collectionnes global ou local ?
Bizarrement, aujourd'hui je suis beaucoup moins intéressé par le fait de collectionner.

"JE SUIS TOUT SAUF UNE *FASHION VICTIM*, J'AI UNE VISION EXTRÊMEMENT SIMPLE DES CHOSES, *LESS IS BEST*. LE MOINS C'EST LE MIEUX."

Scoop !
Je me considère plus comme un programmateur qu'un collectionneur. Ce que nous développons avec le Fonds de dotation Famille Moulin que ma famille et moi venons de mettre en place, c'est justement d'être davantage portés sur des sujets de production et d'accompagnement des artistes plus que sur l'acquisition d'œuvres. Certes, c'est important que les collectionneurs continuent de soutenir les artistes. Mais désormais, mon projet de vie, tant personnel qu'entrepreneurial est beaucoup plus tourné vers l'accompagnement de projets et de productions d'idées. Au-delà je m'inscris dans le global. Il est vrai qu'au début de mon expérience, lorsque j'ai commencé les expositions "Antidote" à la Galerie des Galeries, je construisais mon regard, mon intérêt était plus local et ça correspondait aussi à un moment où les artistes de la scène française étaient sous-représentés au plan international. Parallèlement à "Antidote", j'ai très tôt ouvert ma collection à la scène internationale.

Décris ta collection telle que tu aimerais qu'on la décrive.
Je pense que les autres sont mieux placés que moi pour en parler. C'est le temps qui fera l'affaire et qui dira si elle est pertinente et cohérente.

La famille a l'air d'être une composante importante de ta vie, de ton travail, de ta passion pour l'art. Ce n'est pas lourd à gérer parfois ?
La famille est omniprésente dans tout ce que je fais, tant dans ma vie personnelle que professionnelle. Famille et entreprise dans mon cas sont intimement liées. Dans le contexte actuel c'est une force évidente. C'est extrêmement important que de pouvoir reposer sur un modèle familial inscrit depuis des générations. Mais c'est également un poids par moments, ou du moins un système dont il faut apprendre à maîtriser les subtilités.

Tu es directeur de l'image des Galeries Lafayette. Qu'est-ce que l'image pour toi ?
L'image n'est pas pour moi une construction *ad hoc*, je cherche à mener des actions qui, dans cinquante ans, formeront une image, je l'espère la plus juste possible.

Quelle est l'image que tu aimerais que les Galeries Lafayette renvoient ?
Je pense que les Galeries Lafayette doivent être le reflet de ce qu'est la vie aujourd'hui. L'image des GL c'est cette capacité à proposer au plus grand nombre les composantes d'une contemporanéité citadine. C'est un mélange de consommation, de culture, d'expériences, de rencontres, d'échanges, de projections pour en faire un lieu de rencontre social qui génère du lien. L'essentiel est d'être le plus en phase possible avec ce qui est en train de se faire et de se passer.

Quelle est l'image que tu souhaites que les gens aient de toi ?
Quelqu'un de bienveillant ? Dans le numéro 7 de *Toiletpaper* tu m'as crédité comme Fantastic Mr Fox. Je pense que c'est cela l'image que j'aimerais qu'on ait de moi : un personnage sympathique et élégant qui met toute son énergie au service d'une communauté très hétéroclite. Et puis c'est un voleur de poules !

Quelle est ton image préférée dans *Toiletpaper* ?
J'aime beaucoup l'image des culottes devant le Reichtag. Elle est drôle. Et les deux filles entre lesquelles gicle du sang.

PHOTOS THIBAUT VOISIN, DR.

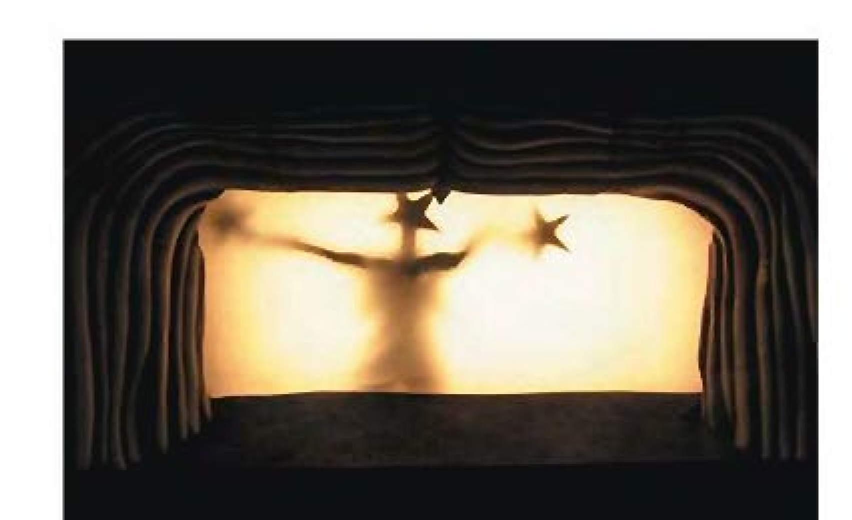
Pourquoi aimes-tu *Toiletpaper* ?
Pour cette folie, cette liberté, cette audace sans bornes. Toujours avec un brin d'humour. C'est aussi un mélange de créativité hyper produite qui ne perd jamais son côté *handmade*, familial. On ressent un coté clan, *crew*, famille aussi, très touchant. On touche à un groupe extrêmement créatif qui garde une humanité forte. Et cela se ressent dans les images.

C'est très Andy Warhol de ta part d'introduire l'art dans les grands magasins. Qu'est-ce qui t'a amené à le faire ?
Un grand magasin est un lieu de vie, un lieu d'échanges, de partage, de découvertes, de rencontres. L'art doit irriguer tout cela. Nous sommes un acteur majeur du centre-ville, quand on voit l'appétence qu'il y a actuellement pour l'art, la fréquentation des grandes expositions, on voit que l'art a pris une place importante dans la société. Les grands magasins se doivent de prendre la parole sur ces sujets-là et de permettre à des artistes et à des créateurs d'avoir une visibilité différente. L'art est indispensable, pas seulement dans le merchandising ou la théâtralisation. On se doit d'être le trait d'union entre la création et le grand public. On ne veut surtout pas se servir de l'art comme faire-valoir d'une démarche commerciale mais mettre à profit de l'art et des créateurs les millions de personnes qui fréquentent nos lieux de vente. Le Centre Pompidou a 3,5 millions de visiteurs par an, ici on en a 35 millions. L'art est également imbriqué dans nos métiers, inscrit dans le code génétique de la marque.

On m'interroge sans cesse sur les villes dans lesquelles je vis. Ce doit être un truc de journalistes. Que penses-tu de Paris ?
Je me suis souvent dit qu'on préférait privilégier à Paris la préservation et la conservation à l'audace et à la création. Mais en fait Paris bouge en permanence. On peut découvrir une superbe pièce planquée de Walter de Maria au Palais Bourbon, rue Saint-Guillaume on peut tomber sur la maison de verre de Chareau, découvrir des galeries émergentes de très grande qualité à Belleville dans un registre différent, les perspectives qu'ouvre le grand Paris sont immenses. Mais le coût de la vie entraîne un exil des artistes et des créateurs. Paris est une ville assez conservatrice.

Qu'est-ce qu'il te reste à réaliser ? Quelle est ton urgence ?
Aimer, c'est le début de tout ce que je fais. Je veux mener à bien les projets que j'initie. La Fondation, par exemple. Et inscrire surtout les Galeries Lafayette dans le XXI[e] siècle. Et aussi, aimer encore et davantage ma femme et ma fille.

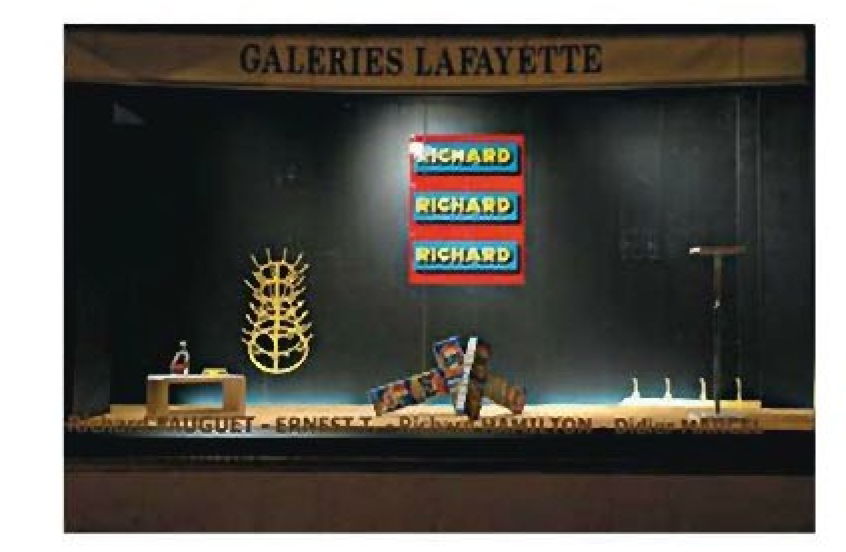
Hans Ulrich Obrist dirait *do it!*



Une création originale de **David Lynch** pour les vitrines des Galeries Lafayette boulevard Haussmann Paris, en 2009.



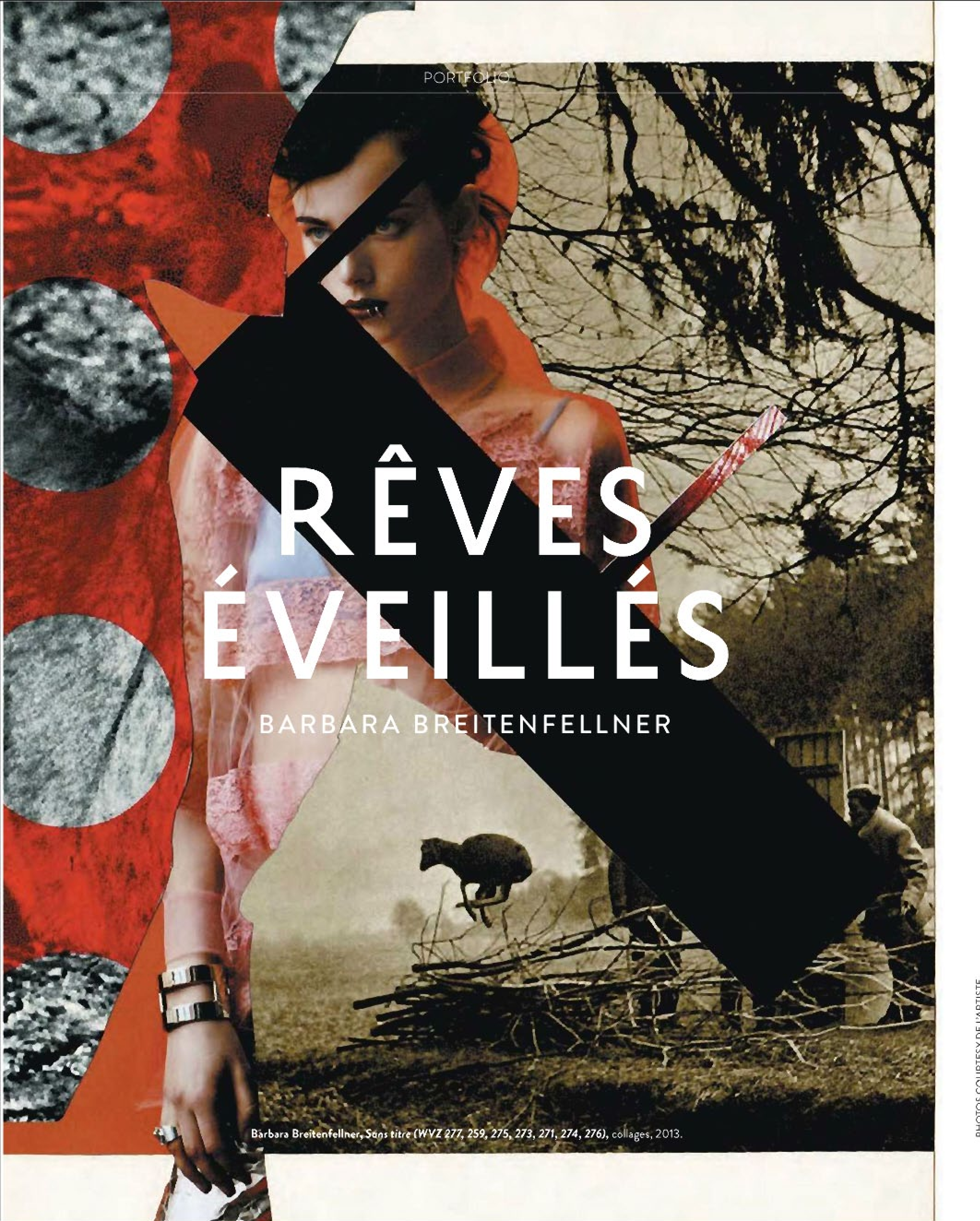
Vue de l'exposition, *"Antidote 7"*, à la Galerie des Galeries, Galeries Lafayette, Paris, 2011
Une proposition de Jean-Marc Ballée sur une invitation de Guillaume Houzé. De gauche à droite : Nicolas Moulin (collaboration avec Phillipe Cuxac), *Warmdewar*, 2006. Michel Blazy, *Patman 2*, 2006. Ugo Rondinone, *Sunrise. west. March, 2004*. *Moonrise. west. June, 2004*. Pierre-Olivier Arnaud, *Sans titre (Ope)*, 2007.



Richard Fauguet, Richard Hamilton, Didier Marcel, Ernest T., Œuvres du Frac Limousin, dans le cadre de **"L'art, c'est renversant"**, 2007, vitrine des Galeries Lafayette rue Tourny à Limoges.

À VOIR
"La Tyrannie des objets", une proposition d'Alexandra Fau, du 16 octobre 2013 au 4 janvier 2014
La Galerie des Galeries
1[er] étage Lafayette Coupole
40, bd Haussmann
Paris 9.





RÊVES ÉVEILLÉS

BARBARA BREITENFELLNER

Barbara Breitenfellner, *Sans titre (WVZ 277, 259, 275, 273, 271, 274, 276)*, collages, 2013.

Barbara Breitenfellner, née en 1969, vit et travaille à Berlin. Ses collages expriment le trouble des rêves par des évocations magiques et fugaces. Ses associations d'images produisent des mondes étranges, illogiques et pleins de panache. Animaux, forêts, peintures classiques, images de mode et publicité s'entrechoquent et deviennent des amorces de récits poétiques, à la fois foisonnants et féeriques. Dans un jeu de miroir, *L'Officiel Art* lui "prête" ses pages, qu'elle lui restitue, sublimées…

Propos recueillis par Timothée Chaillou

L'OFFICIEL ART : D'où proviennent les images du portfolio qui vous est consacré ?
BARBARA BREITENFELLNER : Ces images sont issues, pour une large part, des archives des éditions Jalou. En effet, *L'Officiel Art* m'a proposé de réaliser un projet à partir d'un vaste choix de pages extraites de plusieurs magazines du groupe. J'ai donc associé ce riche matériau à mes sources habituelles (revues de naturisme, magazines scientifiques, catalogues de tricot, livres de sciences naturelles). De ce fait, les images de mode ou les publicités sont comme intégrées dans l'identité de ces collages.

Vous y mêlez des figures humaines à des représentations d'animaux domestiques ou sauvages.
Les animaux sont très présents dans les anciens manuels d'école ou les encyclopédies illustrées que je me procure sur les marchés aux puces. Les musées à caractère scientifique m'ont toujours intéressée, particulièrement ceux d'histoire naturelle, dont les salles s'apparentent parfois à de véritables installations d'art contemporain. Les animaux naturalisés voisinant avec les vitrines d'insectes épinglés, les organes conservés dans le formol, les dioramas qui présentent une nature artificielle et idéalisée… tout cela me fascine.

Vous sentez-vous liée à la trame surréaliste ?
Je suis allemande, mon héritage se situe donc davantage du côté du Bauhaus que de Dada. Mes sources puisent volontiers dans l'œuvre de Joseph Beuys, dont le travail associait l'humain et l'animal, comme lors de sa performance *Comment expliquer des tableaux à un lièvre mort,* en 1965, ou encore, *I Like America and America Likes Me,* (1965), durant laquelle il a tenté de cohabiter une semaine avec un coyote dans la René Block Gallery de New York. Mon intérêt pour la nature provient peut-être de ce contexte artistique.

Le mouvement est omniprésent dans vos collages, une dimension quasi chorégraphique caractérisée par des mains expressives, des jambes en marche, des animaux en déplacement, des oiseaux en vol…
Toute la complexité et l'intérêt du collage réside dans cette notion essentielle de mouvement. Il est assez facile de juxtaposer deux images et de leur faire prendre sens, en revanche, il est ardu de réaliser un collage dont la composition ne s'épuise pas rapidement, une œuvre sur laquelle il est possible de revenir de nombreuses fois, en décelant de nouveaux détails. La dynamique, la succession de plans, la profondeur de champ : autant de moyens de créer un espace.

Comment avez-vous amorcé votre démarche artistique ?
J'ai étudié la sculpture en Allemagne, puis l'installation à la Glasgow School of Art à la fin des années 1990. Mais, depuis le milieu des années 2000, j'ai choisi de me consacrer entièrement au collage, car c'est une pratique légère et instinctive. Ainsi, lors d'une résidence à Paris, je n'ai n'apporté aucun élément de travail, ce sont les bouquinistes des quais de Seine et le marché aux puces qui m'ont alimentée ! Pour moi, le collage est semblable à ce que représente le dessin pour de nombreux artistes.

Quelle est votre méthode de production ?
La réalisation d'un collage nécessite beaucoup de temps. Les fragments que j'ai sélectionnés sont accrochés aux murs de l'atelier pendant des jours. J'expérimente, je teste, je modifie, j'adapte, et je fais en sorte de trouver la logique interne aux images constitutives de chaque collage.

Considérez-vous vos installations et expositions comme des collages dans l'espace ?
Je pense effectivement à mes collages en termes d'installation en deux dimensions.

Martha Rosler estime que ses collages sont davantage liés à l'espace qu'au temps. Partagez-vous ce point de vue ?
Je souhaite que mes collages s'inscrivent dans la durée, qu'ils procurent au "regardeur" un champ sémantique suffisamment riche pour livrer, au fil des observations, de nouvelles spécificités. Lors d'une de mes visites, la compositrice de musique, et amie, Eliane Radigue, m'a décrit de mémoire et avec une précision extrême, un de mes collages. Un œil, une montagne, une main manipulant une surface noire, le tout suivant une succession de plans ménageant profondeur et espace. J'en ai été extrêmement touchée.

Vos collages inspirent souvent l'expression "inquiétante étrangeté"…
"Inquiétante étrangeté", n'est ce pas un pléonasme ? Toute une partie de la création depuis le début du XIXe siècle n'est-elle pas étrange et inquiétante ? Je pense ici à E.T.A. Hoffmann, Shuji Terayama ou Mike Kelley, pour ne citer que des créateurs que j'admire. J'espère m'inscrire dans cette tradition car, même si je travaille à partir de mes rêves, mon lien à la théorie de Freud est assez critique.

Le collage est-il une représentation analogique des rêves ?
Non, mais – par les associations illogiques qu'il permet – il se rapproche de leur logique irrationnelle.

Vos rêves, notés dans des carnets, restent donc le point de départ de nombre de vos œuvres. A quel moment avez-vous commencé à les utiliser ?
Je note scrupuleusement mes rêves depuis l'adolescence. Mais c'est en lisant la phrase d'Hans Henny Jahnn, *"Les rêves, ces coulées de sang de l'âme"**, en frontispice de l'extraordinaire livre de Rolf Dieter Brinkmann – *Rome, regards* – que j'ai pris la décision d'utiliser la matière de me rêves. Enfin, c'est en 2008, lors de mon exposition à l'Autocenter de Berlin, que pour la première fois, j'ai traduit un rêve dans l'espace. Les visiteurs se retrouvaient face à un grand portrait de clown dessiné laborieusement à la craie grasse, tandis que deux jeunes femmes interprétaient une chorégraphie inspirée du roller-disco californien. C'était assez ridicule, aussi ridicule que nombre de nos rêves.

* Extrait de *Fleuve sans rives.*

À LIRE
Barbara Breitenfellner,
***Coded Sleep*, Bongoût, 2012.**

5.

“La densité est à l’origine des chefs-d’oeuvre.”

Bertrand Lavier

VIE

224
Architecture
Herzog & De Meuron

230
Places publiques
Boutiques signées

238
Objet utopique
La Cité Bulles

240
L.A. Dance Project
Benjamin Millepied & Barbara Kruger

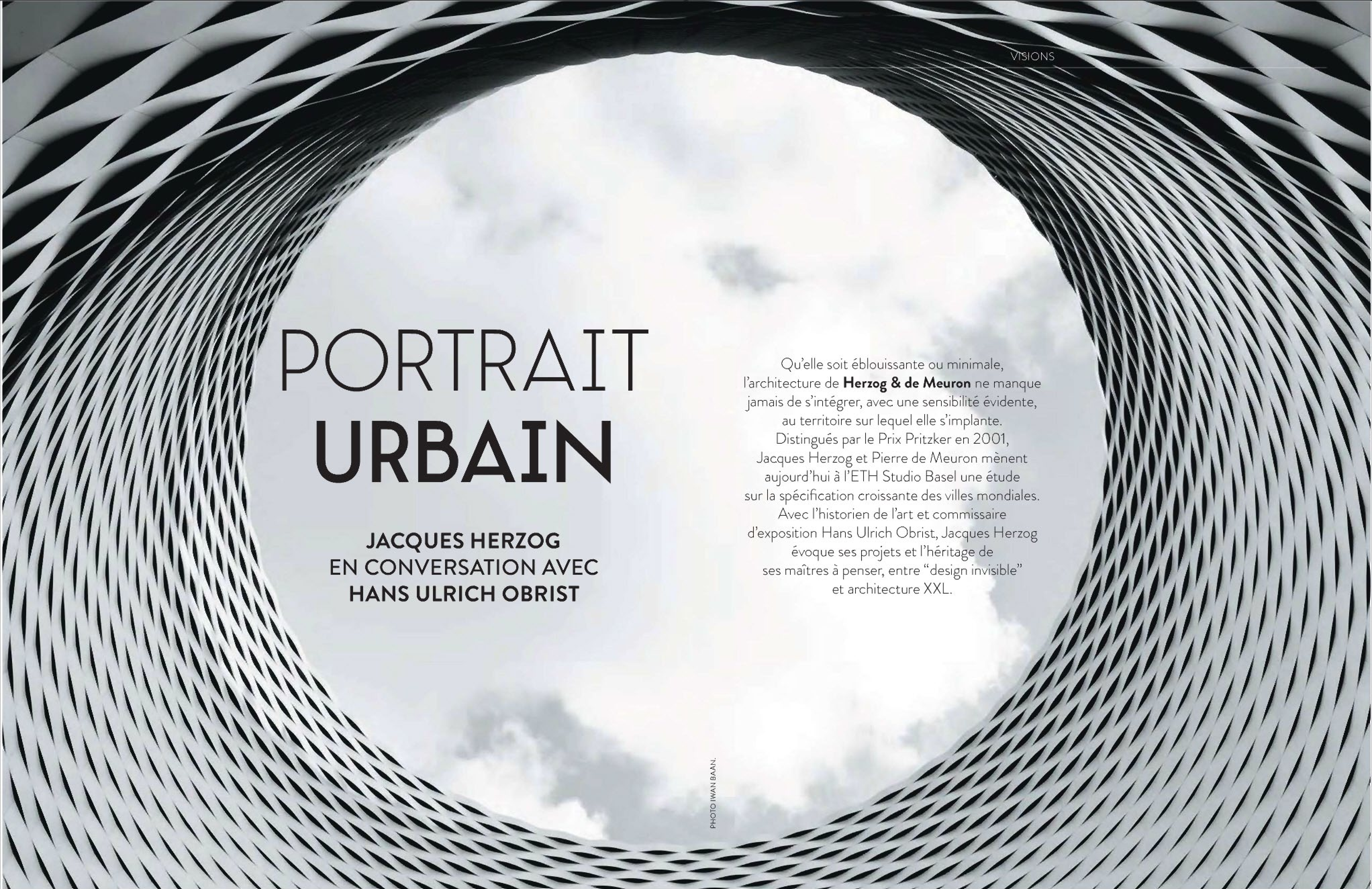
248
Musique
Forever Punk

252
Mood board d’artiste
Bertrand Lavier

254
Confessions
Kenneth Anger & Loris Gréaud

260
Cinéma
Shirley Clarke par Agnès Varda

222 - 263



PORTRAIT **URBAIN**

JACQUES HERZOG EN CONVERSATION AVEC HANS ULRICH OBRIST

Qu'elle soit éblouissante ou minimale, l'architecture de **Herzog & de Meuron** ne manque jamais de s'intégrer, avec une sensibilité évidente, au territoire sur lequel elle s'implante. Distingués par le Prix Pritzker en 2001, Jacques Herzog et Pierre de Meuron mènent aujourd'hui à l'ETH Studio Basel une étude sur la spécification croissante des villes mondiales. Avec l'historien de l'art et commissaire d'exposition Hans Ulrich Obrist, Jacques Herzog évoque ses projets et l'héritage de ses maîtres à penser, entre "design invisible" et architecture XXL.

PHOTO IWAN BAAN.

"LES VILLES SONT INÉLUCTABLEMENT SOUMISES À UN PROCESSUS DE SPÉCIFICATION DE PLUS EN PLUS POUSSÉE, C'EST UNE CONDITION ESSENTIELLE DU PHÉNOMÈNE URBAIN."

HANS ULRICH OBRIST : **En 2006, vous avez co-dirigé un ouvrage collectif publié aux éditions ETH-Studio à Bâle, intitulé *La Suisse. Portrait urbain.* (Städtebauliche Porträt der Schweiz). Vous êtes à présent en train de travailler à un nouveau livre : de quoi s'agit-il ?**
JACQUES HERZOG : Depuis environ dix ans, nous étudions dans le monde entier différentes villes présentant des conditions géographiques, politiques et économiques complètement différentes. Toutes sont soumises à la pression de la mondialisation et l'on pourrait croire que, de ce fait, elles se ressemblent. Or, nous observons exactement le contraire : avec le temps, les villes acquièrent des traits individuels de plus en plus accusés, elles prennent une allure spécifique et se différencient donc de plus en plus les unes des autres. Les villes sont inéluctablement soumises à ce processus de spécification de plus en plus poussée, c'est une condition fondamentale du phénomène urbain.

Quelles villes avez-vous étudiées ?
Récemment, des métropoles du Moyen-Orient comme Le Caire, Damas, Beyrouth. Mais nous avons examiné beaucoup d'autres villes : Casablanca, Hong Kong, Naples, les îles Canaries, Belgrade et Nairobi. Ces villes ont été analysées dans le cadre d'un programme semestriel par un groupe d'environ vingt-quatre étudiants, qui leur ont consacré un ou deux semestres. Ils en ont réalisé des descriptions documentées en faisant appel à différents médias. Leurs travaux ont été synthétisés par les assistants d'enseignement affectés à notre chaire professorale et ont fait l'objet de nombreuses discussions, jusqu'à ce que nous arrivions à réunir des connaissances et une documentation suffisamment intéressantes pour la publication intitulée *Specificity* à laquelle nous songions.

Quelle en est la thèse principale ?
Les villes prennent, au fil de leur histoire, une physionomie plus spécifique. C'est comme une maladie dont les symptômes se dessinent de plus en plus clairement et qui finit par former un tableau clinique-type que nous essayons d'identifier et de décrire. Cette spécificité se développe selon trois champs vectoriels dont l'interaction détermine toutes les villes : celui du "territoire", celui du "pouvoir", et celui de la "différence". Certaines villes sont plus fortement influencées par leur territoire, d'autres plutôt par un exercice particulier du pouvoir, d'autres encore par la formation de "différences". Bien que ce dernier concept de "Différence" doive beaucoup aux travaux d'Henri Lefebvre, notre analyse ne repose pas sur des prémisses théoriques. Nous procédons plutôt de façon inverse : nos concepts résultent des connaissances acquises sur le terrain, à l'épreuve du concret, et nous analysons ensuite ces données en cherchant à en cerner la signification propre. Ce qui veut dire que nous ne voulons pas nous livrer à des spéculations abstraites, mais que nous désirons apprendre quelque chose des villes que nous étudions.

En somme, une étude résolument empirique.
Oui. Nous voulons que toutes nos affirmations se réfèrent à un lieu concret, plutôt que de lancer des concepts et de chercher ensuite des exemples qui les illustrent. Pourtant, nous avons eu un long débat entre nous avant de nous décider en faveur du concept de "territoire" contre celui d'"environnement", car ce dernier est évidemment pratique et a été employé partout pour caractériser la localisation des villes. Mais "territoire" exprime l'incontournable solidarité qui existe entre une ville et son sol, bien mieux que le concept d'"environnement", qui était celui qu'avait choisi d'utiliser quelqu'un comme Lucius Burckhardt. Au début des années 1970, Lucius était notre professeur à l'ETH de Zurich, Ecole polytechnique fédérale. Il s'occupait d'environnement, c'était ce qui lui tenait le plus à cœur, toute sa perception de l'époque en portait la marque. Nous lui devons beaucoup. Ce que nous avons appris grâce à lui, nous ne l'avons pas seulement appris en suivant son enseignement, mais surtout en prenant souvent le train avec lui lors des allers-retours entre Bâle et Zurich.

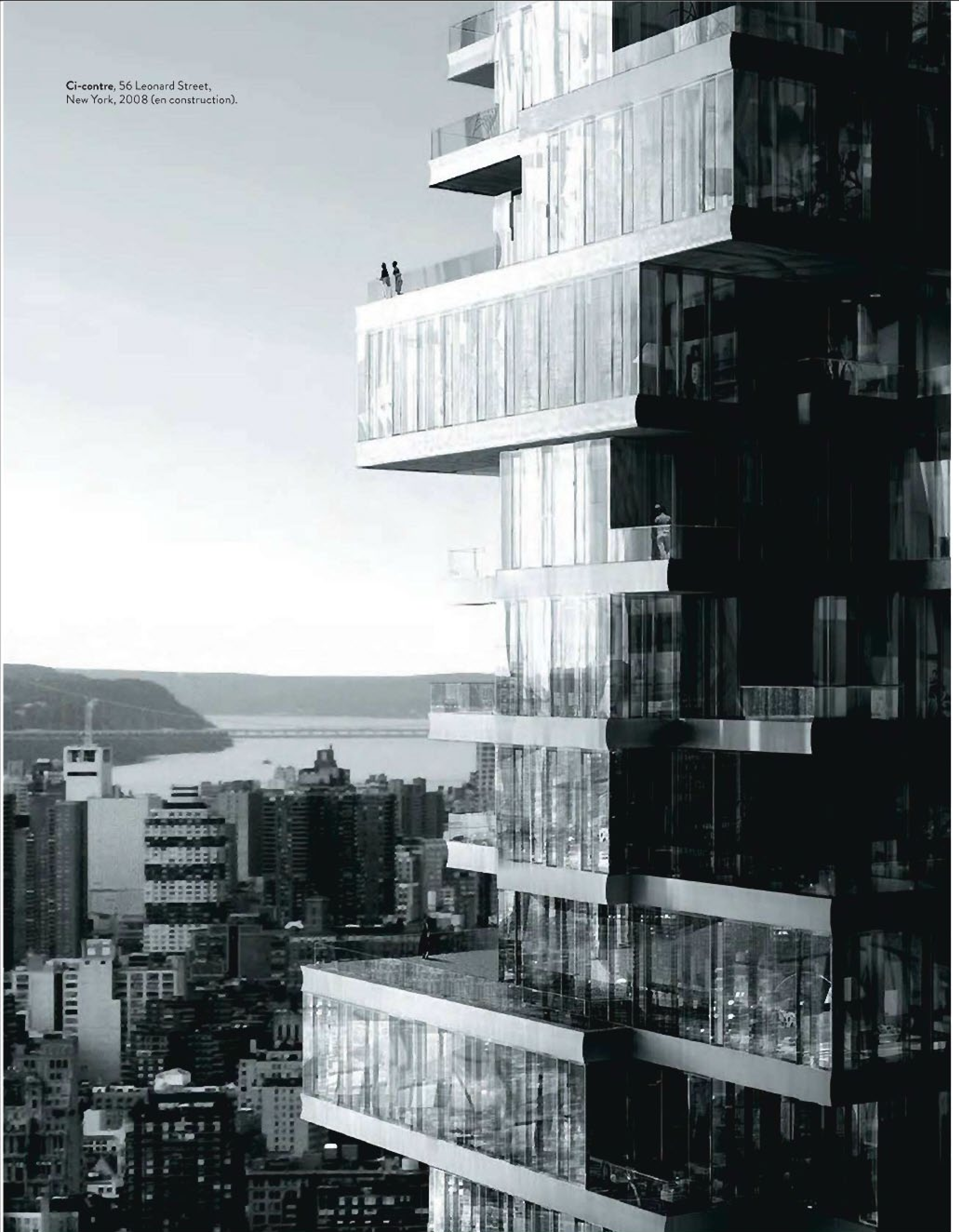
Lucius Burckhardt m'a un jour parlé de l'idée du *as found* de Peter Smithson, les choses que l'on fait comme si elles étaient déjà là et qu'on les avait simplement trouvées. Les ready-made ou l'idée de "design invisible" étaient très importants pour lui.
Oui, à la fois très important, et aussi vraiment nouveau. Lucius Burckhardt orientait nos regards vers les choses insignifiantes, considérées comme négligeables et, ainsi, faisait vaciller le système des valeurs qui semblait aller de soi. Il remettait en question la perception conventionnelle des choses. Par exemple, les "mauvaises" herbes étaient pour lui des plantes exactement comme les autres – c'était seulement la perception conventionnelle qu'on en avait qui les dévalorisait et en faisait quelque chose de gênant et d'inutile. En cela, il était proche de Rémy Zaugg, avec lequel nous avons travaillé plus tard pendant plusieurs années, et bien sûr aussi de Joseph Beuys. Beuys, comme Burckhardt, était en avance sur son temps : un agitateur pacifique, un précurseur du mouvement vert en Europe.

Vous avez aussi eu pour professeur Aldo Rossi, une personnalité très différente, presque le contraire de Lucius Burckhardt puisqu'il appartenait à la première génération des architectes-stars.
Bien sûr, Rossi était complètement à l'opposé de Burkchardt. Mais il nous semblait idéal, à Pierre et à moi, d'avoir comme professeurs deux penseurs aussi différents. Nous les avons perçus et adoptés avant tout comme des penseurs, des intellectuels de gauche anticonformistes. Avoir des hommes pareils comme enseignants dans une école d'architecture



Double-page précédente, Messe Basel de Herzog & de Meuron, 2013.
Ci-contre, VitraHaus de Herzog & de Meuron. Allemagne, 2010.

PHOTO IWAN BAAN.



Ci-contre, 56 Leonard Street, New York, 2008 (en construction).

PHOTO HERZOG & DE MEURON.

"NOS CONCEPTS RÉSULTENT DES CONNAISSANCES ACQUISES SUR LE TERRAIN, À L'ÉPREUVE DU CONCRET, ET NOUS ANALYSONS ENSUITE CES DONNÉES EN CHERCHANT À EN CERNER LA SIGNIFICATION PROPRE."

serait aujourd'hui inimaginable. D'ailleurs, à l'époque, cette expérience n'a pas duré. En 1973, Lucius Burckhardt est parti enseigner à l'Ecole polytechnique de Cassel. Quant à Aldo Rossi, dont nous avions admiré les premières œuvres, sensuelles, proches de l'Arte povera, il est devenu effectivement l'un des premiers architectes-stars. Au début des années 1970, nous percevions comme une sorte d'"effondrement" de la modernité. L'énergie des années 1960 avait disparu…

Comme par entropie ?
Oui, comme par entropie. Le concept de postmodernité n'existait pas encore. Nous sentions tous que quelque chose de nouveau venait de commencer et nous cherchions à le saisir avec des images et des concepts. Ce processus de recherche est inévitable pour chaque nouvelle génération d'architectes, il est aussi différent à chaque fois. Pour notre génération, il a eu pour point de départ une position critique envers la société. En même temps, malgré la crise du pétrole, ces années 1970 ont été les dernières où a pu être mise en œuvre une solidarité sociale, où l'écart entre les couches sociales a été réduit et où la classe moyenne est passée au premier plan. La plus grande partie des commandes architecturales de cette époque en Europe résultaient de ce contexte de démocratisation sociale. Dans les années 1980, sous Reagan et Thatcher, ce processus a commencé à s'inverser, au détriment justement de la classe moyenne. Une nouvelle classe de riches et de super-riches a profité de la dérégulation et de la mondialisation économiques. Sont alors apparus des commanditaires nouveaux, qui ont en retour suscité un type nouveau d'architectes : les architectes-stars. En font essentiellement partie des représentants de notre génération, des gens comme Zaha Hadid, ou Rem Koolhaas, qui est parti comme nous d'une position critique à l'égard de la société. Nous avons tous plus ou moins profité de la visibilité ainsi acquise auprès du grand public, mais sans pouvoir exercer la moindre influence sur les conséquences délétères de cette évolution sur la politique, la société et l'urbanisme. Je trouve cela non seulement paradoxal, mais décevant.

Au-delà d'Aldo Rossi et Lucius Burckhardt, y a-t-il eu pour vous d'autres figures importantes ?
D'autres architectes nous ont influencés : Ernst Gisel, Dolf Schnebli, Luigi Snozzi… Ce dernier incarne aujourd'hui encore une des rares positions vraiment radicales en matière d'architecture, tant politiquement que dans son travail concret d'architecte, où il s'est souvent trouvé en opposition ouverte avec les conventions du marché. Mais Aldo Rossi et Lucius Burckhardt étaient plus importants pour nous, parce qu'ils ouvraient brutalement des portes sur quelque chose de nouveau. Seul Beuys a pu avoir une action semblable, presque de nature à vous mettre en état de choc.

Beuys apparaît comme une référence évidente dans le Pavillon que vous avez réalisé en 2012 pour la Serpentine Gallery, à Londres, avec Ai Weiwei. L'emploi de matériaux poreux, chauds et odorants, comme le liège, rappelle fortement le feutre, caractéristique du travail de Beuys.
Nous n'y aurions jamais pensé. En 1977, Pierre et moi sommes allés le rencontrer dans son atelier de la Drakeplatz, à Düsseldorf, en vue de ce projet commun que nous avions pour le carnaval de Bâle. Son studio faisait vraiment une impression grandiose ! Pas seulement visuelle, à cause des gigantesques piles de carreaux de feutre, de plaques de cuivre et de fer, et des tas de graisse qui traînaient partout, mais aussi olfactive, à cause des odeurs que dégageaient ces matériaux plastiques "improbables". Le monde de sensations que nous avons rencontré là est devenu dès lors indispensable à notre compréhension de l'architecture, mais nous y étions déjà sensibles bien avant.

Ce qui m'a surpris, c'est que personne n'ait fait référence à Beuys dans les commentaires formidables qu'a suscités votre pavillon. On y trouve aussi cette présence incroyable du matériau, ce côté tactile, non ?
Oui, oui, c'est très important. On ne perçoit pas seulement le matériau et sa surface, on sent aussi qu'il est mou et poreux, qu'il est chaud au toucher et qu'il a une odeur.

Pouvez-vous me faire la cartographie de vos projets du moment ?
La plupart du temps, nous menons trente à quarante projets à la fois. Cela peut paraître énorme, mais ils ne nous occupent pas tous en même temps avec la même intensité. Nos Partners nous soulagent de beaucoup de choses. C'est un authentique défi de vivre la succession des générations, c'est-à-dire d'avoir à accompagner le travail de nos Partners et Senior Partners sans frustration ni cynisme. Ce n'est pas si simple à prévoir et à gérer. Je me souviens avec horreur de Philip Johnson, le jour où il nous a fait visiter son cabinet : en passant d'un bureau à l'autre il gratifiait tous les projets en cours de commentaires sarcastiques et méprisants, pour s'arrêter finalement, l'air rayonnant, devant l'une des dernières sculptures-pavillons qu'il venait de créer pour son jardin. Il trouvait tout le reste mauvais. Il est difficile de se représenter comment se passent les choses à un âge plus avancé. Quand ce que l'on avait l'habitude de contrôler vous échappe lentement et qu'il faut absolument en abandonner le contrôle. Les architectes n'en parlent jamais, chacun gère ça à sa manière, et peut-être que c'est aussi bien comme ça. Mais Pierre et moi avons fait de ce sujet un projet à part entière.

À LIRE

Roger Diener, Jacques Herzog, Marcel Meili, Pierre de Meuron, Christian Schmid, *La Suisse. Portrait urbain, Birkhäuser, 2006. Vol. No. 1-4.*
www.herzogdemeuron.com

BOUTIQUES SIGNÉES

Par Olivier Reneau

SI L'AGENCEMENT DE BOUTIQUES – LE RETAILING – A LONGTEMPS ÉTÉ GÉRÉ PAR DES AGENCES SPÉCIALISÉES DONT LA MISSION ÉTAIT D'IMAGINER DES PROJETS LE PLUS UNIFORME POSSIBLE POUR UNE MARQUE, UNE NOUVELLE TENDANCE VISE À CONFIRMER QUE LA SINGULARITÉ EST LE NOUVEAU MOT D'ORDRE. ET MÊME QUE LES COMMANDITAIRES N'HÉSITENT PAS À PASSER COMMANDE D'ESPACES AUX CONCEPTS RADICAUX QUI S'APPUIENT SUR UNE VRAIE SIGNATURE D'AUTEUR.



LE PRINTEMPS

Pas vraiment porté sur la création contemporaine, en tout cas en matière d'architecture, Le Printemps, avec sa nouvelle adresse de Strasbourg, pourrait bien rentrer dans une nouvelle ère. Conçu par l'architecte Christian Biecher, le bâtiment se déploie à travers une façade en aluminium anodisé qui n'est pas sans faire écho à la place voisine de l'Homme de fer. En lieu et place de l'ancien Grand Magasin qui n'avait aucun intérêt esthétique, Biecher propose une relecture contemporaine des façades alsaciennes, aux colombages plutôt graphiques, en s'appuyant cette fois-ci sur une composition plissée qui, par endroits, laisse apparaître de larges parois vitrées propices à éclairer les espaces intérieurs du magasin.

1, rue de la Haute-Montée, Strasbourg.

STARBUCKS COFFEE

Starbucks Coffee a toujours porté un certain soin au décor de ses espaces commerciaux. Le confort et l'atmosphère étant même devenus l'un des arguments de la marque, au-delà même du produit servi. Jusqu'à présent, l'option prise allait toujours à des aménagements classiques et cosy. L'architecte japonais Kengo Kuma vient de rompre les habitudes en proposant un concept store dont l'aménagement est essentiellement basé sur des bois entremêlés. Plus de deux mille tasseaux disposés en oblique forment une gigantesque treille qui habille totalement l'intérieur de l'espace et génère un effet visuel dynamique depuis la façade jusqu'au comptoir de service.

3-1196-11 Zaifu, Dazaifu, Fukuoka Prefecture, Japon.



ACNE

La marque suédoise de jean's Acne – Ambition to Create a New Expression – s'est très tôt distinguée par un parti pris créatif fort que son créateur et directeur artistique Jonny Johansson a voulu engager bien au-delà des produits de la marque. En inaugurant la boutique de la rue Froissart en 2011, Acne a comme signé le manifeste d'une nouvelle génération de boutiques. L'architecte Andreas Fornell, en collaboration avec la vision de Johansson, a transformé cet ancien local industriel en un loft au design très minimal, avec un traitement de la lumière marqué par les jeux de matière, béton, or, verre fluo... et où l'art, ici des œuvres de Daniel Silver, trouve une place à part entière. Cet automne, Acne ouvre dans ce même esprit conceptuel un nouvel espace à Paris.

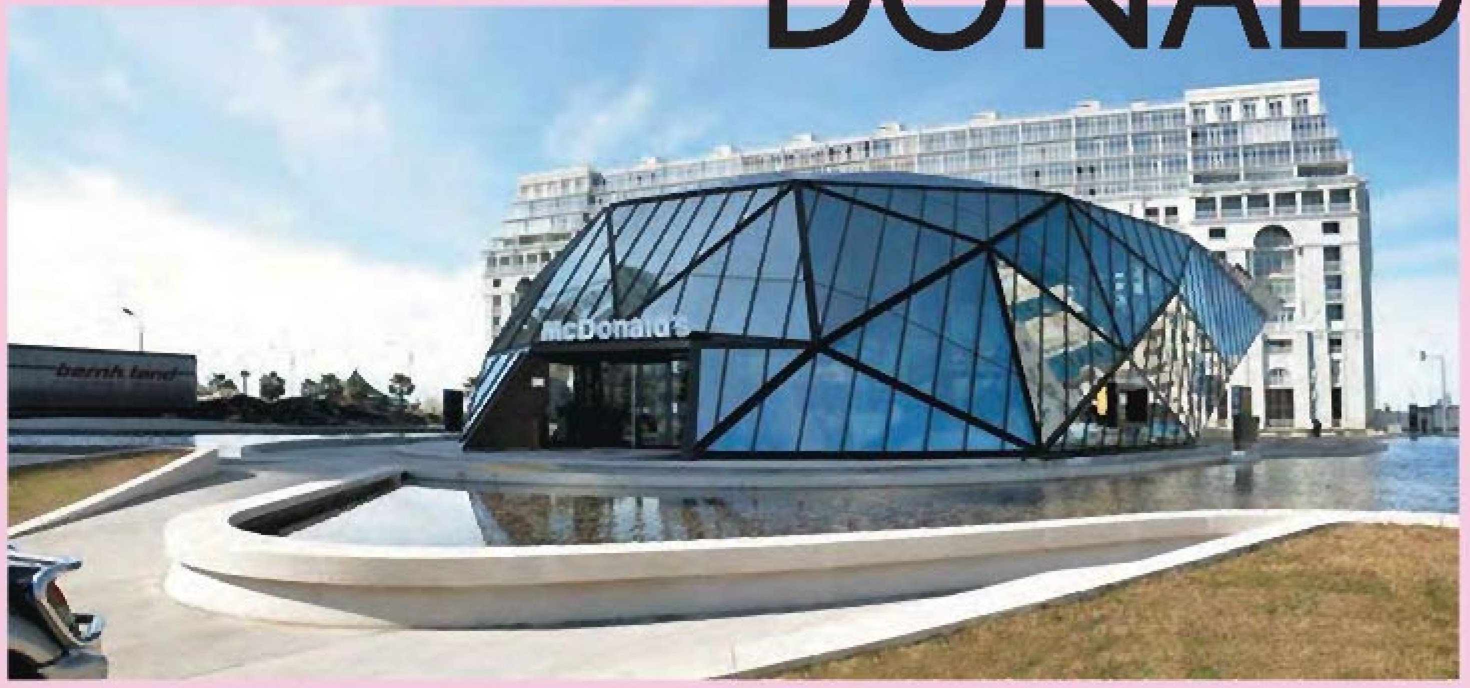
3, rue Froissart, Paris 3.



MC DONALD'S

L'entrée d'un terminal spatioportuaire, un musée pour un collectionneur mégalo, un showroom de mode pour une marque bien en vue ? Rien de tout cela. Ce projet signé par l'architecte Giorgi Khmaladze regroupe en fait une station-service et un restaurant McDonald's. Installée au cœur de Batumi, ville portuaire de Géorgie, l'architecture un rien grandiloquente, avec cet imposant porte-à-faux qui sert d'auvent à la station-service met en œuvre 460 panneaux de verre, des bassins d'eau ou encore un jardin intérieur planté en oblique pour agrémenter le temps du repas.

Javakhishvili Street, Batumi, Géorgie.



PHOTOS KENGO KUMA. ACNE STUDIOS. GIORGI KHMALADZE.

CAMPER

"Le monde d'aujourd'hui est en train de devenir un peu ennuyeux" déclarait dans une interview Miguel Fluxá le patron de Camper. D'où cette idée de mettre en œuvre, pour chacun des points de vente, un projet inédit, créé le plus souvent par la crème du design ou de l'architecture internationale : Jaime Hayon, Tokujin Yoshioka, Ronan et Erwan Bouroullec, Alfredo Häberli… Pour cette nouvelle boutique new-yorkaise, l'agence japonaise Nendo a voulu donner l'impression que les chaussures sortent directement du mur, en créant un motif mural à partir d'un millier de souliers blancs. Par moments, certains en couleur, et donc bien réels, viennent perturber l'ordre établi.

522 Fifth avenue, New York.



AESOP

En créant la marque de cosmétiques Aesop, l'Australien Denis Paphitis a totalement repensé les codes de la beauté, du luxe et des soins pour le corps. Autant de par les produits distribués que par les modalités de vente qui mettent en avant le rituel de l'eau et exigent la présence de lavabos au centre de la boutique. Très vite, Paphitis a souhaité que chaque enseigne Aesop soit unique et singulière dans son traitement architectural, à l'opposé de l'idée d'une chaîne totalement unifiée, et donc aseptisée. L'architecte William O'Brien Jr a conçu cette boutique de Boston à partir d'une accumulation de moulures en chêne blanc qui constituent ainsi un motif à la fois esthétique et fonctionnel recouvrant tous les murs de l'espace.

172 Newbury Street, Back Bay, Boston.

PHOTOS DAICI ANO, JULIANA SOHN.

KRISVANASSCHE

Pour sa première boutique en nom propre, le styliste Kris Van Assche, par ailleurs directeur artistique de Dior Homme depuis 2007, a fait appel à l'agence d'architecture Ciguë. Habitué des agencements d'espaces commerciaux liés à l'univers de la mode et de la beauté (Aesop, Isabelle Marant, Melinda Gloss...), Ciguë tire à chaque fois parti d'un concept esthétique très poussé, ici le minimalisme brut des coupes de Kris van Assche, et conçoit les espaces comme on conçoit une installation artistique. Pour celui des abords du Faubourg Saint-Honoré, il s'est agi d'ordonnancer des jeux de boîtes – clin d'œil à peine dissimulé à Donald Judd – en acier inox brossé, poli miroir ou recouvert d'un caoutchouc noir mat. Jeu de matières mais aussi jeu de lumière par des luminaires travaillés dans le même esprit.

16, rue Saint-Roch, Paris 1er.



PHOTOS MARIS MEZULIS, JÉRÔME DOMINÉ.

L'ÉCLAIREUR

Présent dans le commerce de la mode d'avant-garde depuis les années 1980, L'Eclaireur n'a plus à démontrer son expertise dans ce domaine. Créateur et propriétaire de l'enseigne, Armand Hadida a pour autant confié à Arne Quinze l'aménagement d'une boutique hors normes pour l'adresse de la rue de Sévigné. Designer, artiste et architecte, le créateur belge est un parfait autodidacte qui laisse libre cours à son imagination sans se soucier de savoir s'il s'agit d'un projet fonctionnel ou purement esthétique. Pour l'Eclaireur, Quinze a composé une installation à partir de matériaux de récupération, de bois de construction et de quelque 150 écrans vidéo qui diffusent autant d'images d'yeux qui semblent scruter les clients.

40, rue de Sévigné, Paris 3.

LA CITÉ BULLES

PAR PHILIPPE JOUSSE

Unité d'habitation réalisée en plastique, la "Bulle six coques" conçue en 1964 par l'architecte-urbaniste et théoricien Jean Benjamin Maneval (1923-1986) associait de manière exemplaire recherche d'avant-garde, ingénierie et collaboration avec la grande industrie. Emblématique de l'esprit pop, cet "ovni" extraordinaire à la limite de l'architecture et du design faisait son apparition avec la civilisation des loisirs de l'époque moderne. Si elle a fait l'objet d'un programme d'équipement d'un village de vacances dans les Hautes-Pyrénées, elle inspira également à son créateur un projet utopique de ville expérimentale faite à partir de l'assemblage de plusieurs bulles habitables, la "cité bulles Cascarones" à Buenos Aires. Décryptage par le galeriste et spécialiste du design Philippe Jousse.

"Le parcours de Jean Maneval est animé d'un double projet : celui d'une politique d'une recherche urbaine et sociale autant que celui d'une recherche propre dont les maisons bulles sont certainement l'expression la plus exemplaire. Son obsession rencontre le réel et ne reste pas seulement à l'état de prototype. Il développe grâce à des contacts (notamment en Angleterre) un travail d'avant-garde, en sorte que ces maisons ne constituent jamais une commande mais d'abord un geste, comme le furent les cités collages d'Archigram, les rêves géodésiques de Buckminster Fuller, ou le projet visionnaire de Ionel Schein avec sa maison escargot de 1956... Dans le désir d'un opus total et d'une ouverture sans limites, proche de l'esprit de Nicolas Schöffer qu'il fréquenta, les maisons bulles constituent les éléments significatifs d'une utopie intégrale appliquée au réel, comme le projet de cité bulles "Cascarones" de Buenos Aires l'atteste. Mais encore, l'architecture utopique de Jean Maneval, accouchant d'un œuf ou d'une fleur habitable, avec ses coques alvéoles modulaires et mobiles, induit plus qu'une maison nomade, déplaçable d'un lieu à l'autre, une nouvelle relation de proximité à l'habitat en général. Vers une autre relation au paysage, à l'environnement, à la propriété et au corps, c'est tout cela que les maisons bulles questionnent de façon visionnaire, posant en fait les jalons d'une nouvelle manière d'habiter."



La maison Bulle.

Extrait du texte Pourquoi Maneval ? *par Philippe Jousse et Frank Perrin, publié dans le livre Jean Benjamin Maneval de Philippe Bancilhon, Ed. Jean-Michel Place et Jousse Entreprise, 2004.*

PHOTOS MARC DOMAGE/COURTESY JOUSSE ENTREPRISE, PARIS. FAMILLE MANEVAL/COURTESY JOUSSE ENTREPRISE.

Projet utopique de village de "maisons à Coque" de l'architecte Jean Maneval.

MIND WIDE OPEN

BENJAMIN MILLEPIED BARBARA KRUGER

PAR YAMINA BENAÏ
PHOTOS AGATHE POUPENEY

Deux ans d'âge, mais un mental aussi puissant que la musculature des sept danseurs dont il est composé. Le **L.A. Dance Project,** fondé à Los Angeles par **Benjamin Millepied,** n'est pas une simple compagnie, mais un collectif où chaque voix porte et importe. A l'occasion de la création au Théâtre du Châtelet de *Reflections*, son dernier ballet, échange avec Benjamin Millepied et l'artiste **Barbara Kruger,** auteur des décors et des costumes.

Les danseurs Julia Eichten et Morgan Lugo.



Le décor "sculptural"
de Barbara Kruger.

"JE NE SUIS PAS INTÉRESSÉ PAR L'IDÉE DE POUVOIR, MAIS CELLE DE SAVOIR : LA CONFRONTATION DES POINTS DE VUE M'IMPORTE PLUS QUE LE FAIT DE M'IMPOSER." *BM*

Avec un patronyme qui comptabilise deux unités de longueur, Benjamin Millepied se joue des distances. Plus le chemin à parcourir est long, plus forte est sa détermination à l'emprunter. On a ici affaire à un artiste grand angle : ouverture d'esprit maximale. Tout ce qui relève de la création est susceptible d'entrer dans sa sphère et traduit sur scène. Pas de distinction entre sa posture de vie personnelle et le travail qu'il développe, danseur puis chorégraphe. Même appétence pour les arts, l'échange verbal. Selon lui, nul besoin de faire acte d'autorité, le diktat n'est pas le sentier le plus lumineux pour arriver à ses fins. *"Je ne suis pas intéressé par l'idée de pouvoir, mais celle de savoir : la confrontation des points de vue m'importe plus que le fait de m'imposer"*, affirme, du haut de ses 36 ans, le directeur du L.A. Dance Project. Vif, précoce aussi. Depuis que les feux de la rampe se sont intensifiés autour de lui, dans le sillage de son épouse, Natalie Portman, on connaît sa feuille de route. Années d'enfance à Dakar auprès d'une mère professeur de danse moderne et africaine, d'un père décathlonien, de deux frères aînés musiciens, et de voisins, N'Diaye Rose, percussionnistes de renom. Première chorégraphie à… 4 ans. Existence nourrie de liberté. *"Musique et danse étaient indissociables*, dit-il. *Le désir de danser venait de ce goût pour la musique qui envahissait la tête, le cœur, le corps."* Après cela, changement de décor et de tempo, retour familial à Bordeaux. Mais la danse ne le quitte pas pour autant. A 13 ans et demi, audition à Lyon devant Philippe Cohen, alors à la tête du conservatoire national supérieur (aujourd'hui directeur du Ballet du Grand Théâtre de Genève). Subjugué, Cohen l'admet sur dérogation, il n'a pas l'âge légal. C'est, pour Millepied, la première étape de l'éloignement annoncé qui, à seize ans, le mène à New York, où il intègre l'American Ballet Theatre. Jerome Robbins s'intéresse de près à son talent et sa puissance, et l'engage au New York City Ballet, autrefois créé par George Balanchine. Mise sur orbite réussie, vitesse optimale. *Principal dancer* (danseur étoile) à 24 ans, une multitude de ballets interprétés. Passée la trentaine, il raccroche les chaussons et se consacre exclusivement à ce qui l'a toujours taraudé, la chorégraphie. Aujourd'hui, il affiche une trentaine de ballets à son actif, dont deux pour l'Opéra de Paris, à l'invitation de Brigitte Lefèvre. Pour celui qui affirme *"danser, depuis toujours, me semble si naturel"*, il n'était pas moins évident de fonder sa propre entité, *"j'ai voulu créer un lieu de bouillonnement artistique, un vrai laboratoire. C'est du dialogue entre les arts que peuvent naître des œuvres nouvelles."* Chaque membre du collectif apporte ainsi sa pierre à un édifice où écrivains, compositeurs, chorégraphes, vidéastes sont invités à dialoguer. Un décloisonnement des arts étroitement lié à la volonté de transposer les espaces d'expression. Ainsi, le collectif se produit-il dans des foires d'art contemporain (Bâle, Miami), des musées, (le Guggenheim et le Moma à New York, le Lacma à Los Angeles) et, bientôt, dans des lieux en prise encore plus directe avec le public, tel Union Station, la gare ferroviaire de Los Angeles. L'intérêt de Millepied pour l'art contemporain est ancien. Il est collectionneur, principalement de photographies. Cette passion l'amène à croiser le mouvement en passant commande à des artistes : l'an dernier, il a sollicité Christopher Wool pour *Moving Parts*. Le plasticien avait conçu des panneaux mobiles sur lesquels il a tracé des lettres. Pas de messages, mais des lettres, comme une adresse au public. Si la vivacité et la précision des danseurs est indiscutable, les mouvements et les panneaux typographiés dont ils se saisissent trouvent moins aisément à fixer le spectateur. Il en va tout autrement avec *Reflections*, première partie d'un triptyque conçu sur trois ans avec le soutien du joaillier Van Cleef & Arpels. Deux corps s'étreignent, s'éloignent, doutent, se reprennent. Procédé alchimique ou chimique comme un précipité, inéluctable. Deux danseurs de cette école américaine dont l'énergie, l'élégance et la présence au public sont si frappantes. Le sol et le mur de cette "installation" vivante sont recouverts de lettres : trois messages. Instructions ? Recommandations ? Prières ? "Stay", "Go" vont alterner leur blancheur verticale sur fond rouge, quand les pas des danseurs tour à tour martèlent et caressent : "Think of me, thinking of you". Un fond esthétique d'une grande simplicité mais d'une troublante puissance. La partition pour piano seul de David Lang accompagne les mouvements des danseurs en une fluidité visuelle dont on devine à la fois la part d'improvisation laissée à chacun d'eux et le temps nécessaire à la mise au point d'une telle harmonie, comme si les corps liquides se déplaçaient en apesanteur accélérée.
Comment les lettres sont-elles apparues à Barbara Kruger ? Nous rencontrons cette *little big woman* dans un bureau du Théâtre du Châtelet, à l'occasion de la première mondiale du spectacle. Silhouette ténue, regard d'aigle, intelligence diffuse, Mrs Kruger a l'idée très précise. *"Lorsque Benjamin Millepied m'a contactée, j'ai été séduite à l'idée de travailler avec lui."* Conceptrice depuis les quinze dernières années d'installations de grande ampleur sur les sols et les murs, elle retrouvait ici une échelle de travail familière. Sans attache avec l'univers du théâtre et de la danse, elle n'a pas eu à réfléchir aux conventions du genre. *"Sans connaître personnellement Benjamin Millepied ni savoir ce qu'il souhaitait faire, ce qui a emporté mon adhésion est d'avoir vu les danseurs en répétition à Los Angeles. Tout s'est clarifié. J'ai travaillé à partir de ma propre visualisation, et su alors ce que je voulais faire. J'ai éprouvé le désir d'investir la scène, en utilisant l'espace."*
A-t-elle reçu des indications particulières de Benjamin Millepied ? *"Aucune. Il voulait simplement ma réponse à ce que j'ai vu. Il possède une rare ouverture d'esprit et un grand sens de l'instinct."* L'artiste a-t-elle souhaité impliquer le spectateur de la même manière que dans les travaux pour lesquels elle est connue ? *"Le terme impliquer me semble trop fort. Il y a effectivement un engagement à travers l'interpellation 'We', 'You', 'I', mais dans le cas présent, les mots étaient très 'informés' par la gestuelle des danseurs."*
Sa vision exprimée s'inscrit-elle dans une seule approche duelle ?
Le "Stay" et "Go "en lien avec l'intimité et l'éloignement que Millepied a su créer, ne peut-il s'adresser au regardeur ? *"La dualité fonctionne ici dans le contexte, mais elle n'est pas si intéressante pour moi en général. Je pense que l'art est plus captivant que la binarité, source de tant de problèmes dans le monde… love/hate ; win/lose."*
Le retour artistique a été livré dans la tranquillité. S'il y avait eu un problème quant à la nature de la réponse, *"je l'aurais affronté et aurais trouvé une solution. I'm not a romantic artist"*, glisse-t-elle dans un sourire.
En écoutant la présence de Barbara Kruger, on pense aux dernières lignes de *La Tache* de Philip Roth : *"La glace blanche du lac encerclant une tache minuscule, un homme, seul marqueur humain dans toute cette nature, telle la croix que trace l'illettré sur la feuille de papier : c'était là, sinon toute l'histoire, du moins le tableau dans son entier."*

Millepied prendra la direction de la danse de l'Opéra de Paris à l'automne prochain. C'est une autre page qui s'ouvrira à lui. Il ne s'agira plus de sept mais près de cent cinquante danseurs. *"Mon souhait est de travailler dans la justesse"*, dit-il.



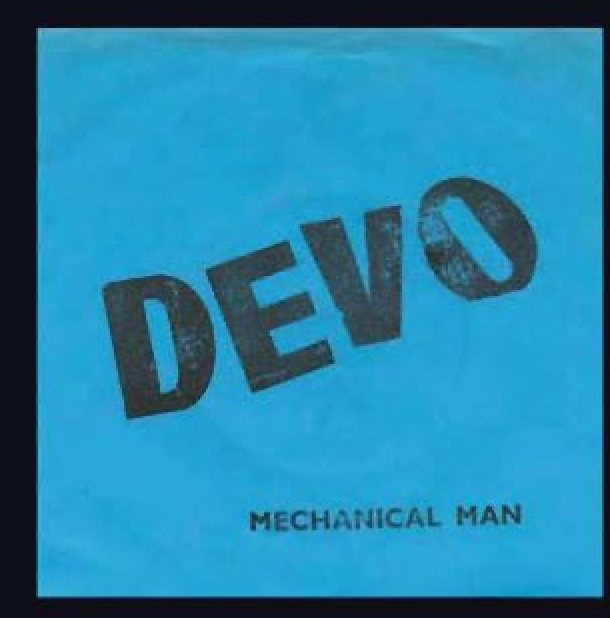
À VOIR

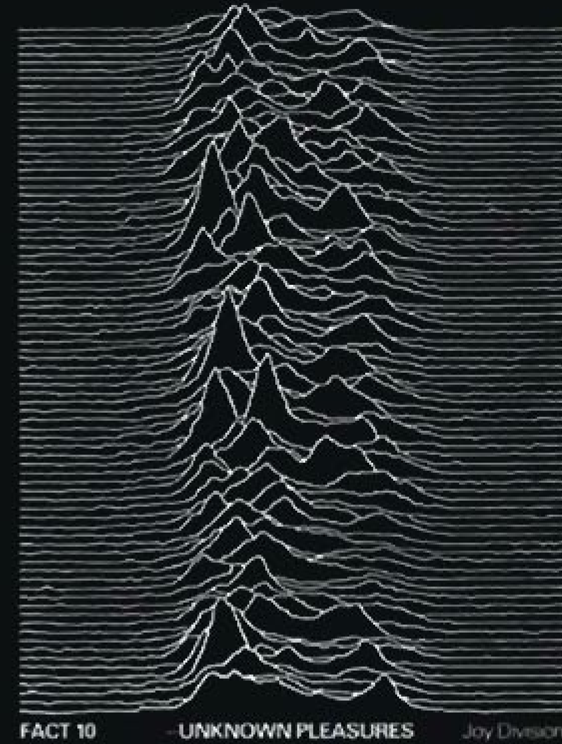
Reflections
2 et 4 octobre, Sadler's Wells Theatre & the Lilian Baylis Studio, Rosebery Avenue, London EC1R 4TN.

"Barbara Kruger", Kunsthaus Bregenz, Karl-Tizian-Platz, Autriche, du 19 octobre 2013 au 12 janvier 2014, www.kunsthaus-bregenz.at



Choisir de rester ou décider de partir ?





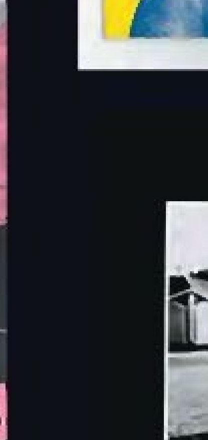




À LIRE
Texte extrait de Punk 45 / THE SINGLES COVER ART OF PUNK 1975-82, de Jon Savage et Stuart Baker (Contributions & interviews Peter Saville, Jamie Reid, Geoff Travis), Soul Jazz Books, sortie en octobre (Distribution : Interart)

A VOIR
"Europunk – Une révolution artistique en Europe (1976-1980)", Musée de la musique/ Cité de la musique, Paris, 15 octobre 2013- 19 janvier 2014, www.citedelamusique.fr







Véritable révolution artistique dans les années 1970, aussi bien musicale que visuelle, le punk imprègne encore de sa présence les divers champs de la création. Alors que la Cité de la musique célèbre ce mouvement fondamental, paraît un recueil de pochettes de 45 tours, où se dessine une identité musicale à l'énergie innovante. L'éminent Peter Saville tiendra un rôle déterminant dans cette nouvelle tendance expérimentale et créative.

PHOTOS DR.

FOREVER PUNK

PETER SAVILLE PAR JON SAVAGE ET STUART BAKER

Les productions de Peter Saville, designer graphique, directeur artistique et un des associés de Partner Records - et notamment ses designs pour les groupes Joy Division et New Order - ont façonné l'esthétique visuelle de tout une génération. La typographie en lettres découpées dans les journaux et les épingles à nourrice de Jamie Reid ont défini la première identité visuelle iconique du punk après les travestissements des New York Dolls et le jean et cuir des Ramones. Le travail graphique de Saville a symbolisé tout ce qui est apparu dans le sillage du punk. Saville a subverti le design industriel et commercial et a plus été inspiré par des typographes modernistes de la première moitié du XXe siècle – notamment Herbert Bayer et Jan Tschichold – que par les collages de lettres et la rébellion visuelle de Reid. Saville a trouvé dans le livre d'Herbert Spencer Pioneers of Modern Typography des parallèles avec l'identité post punk/new wave de plusieurs groupes émergents.

Peter Saville est né en 1955 à Hale, une banlieue de Manchester. A l'âge de dix-neuf ans il entame des études de graphisme à Manchester Polytechnic, que fréquentent aussi les graphistes Malcolm Garrett et Linder Sterling (cette dernière créera en 1978 le groupe post-punk Ludus). Inspiré à la fois par l'esprit et l'énergie du punk et par l'amour de l'art visuel, le trio est bien décidé à faire changer les choses.

"Nous étions habités par cet esprit punk qui voulait que n'importe qui était capable de se saisir d'un instrument et d'en jouer. Nous pouvions nous intégrer à la culture populaire au lieu d'en rester de simples spectateurs."

Alors qu'il était encore à l'université Malcolm Garrett se lia d'amitié avec les membres des Buzzcocks et, après la parution de leur maxi *Spiral Scratch* dont ils avaient eux-mêmes conçu le graphisme, commença à réaliser les pochettes de leurs albums, dont le suivant, *Orgasm Addict*, présentait un mémorable collage féministe de Linder Sterling montrant une femme avec un fer à repasser à la place de la tête. Saville, par l'intermédiaire de connaissances communes, rencontra Tony Wilson, présentateur de la station de télévision locale Granada. Les Sex Pistols (dont ce fut la première prestation télévisée), Patti Smith, les Clash, les Buzzcocks, les Stranglers et Iggy Pop figurent parmi les groupes qui se produisirent à "So It Goes".

"Je n'étais pas un ami personnel de Tony mais cela ne me gênait pas, raconte Peter Saville. Il m'a dit qu'il allait ouvrir un lieu de concerts et que l'endroit s'appellerait le Factory. Je lui montrai quelques-uns des travaux que j'avais réalisés, en particulier le livre de Jan Tschichold dont j'étais assez content, et il a accepté de me confier la réalisation de l'affiche pour la soirée d'ouverture."

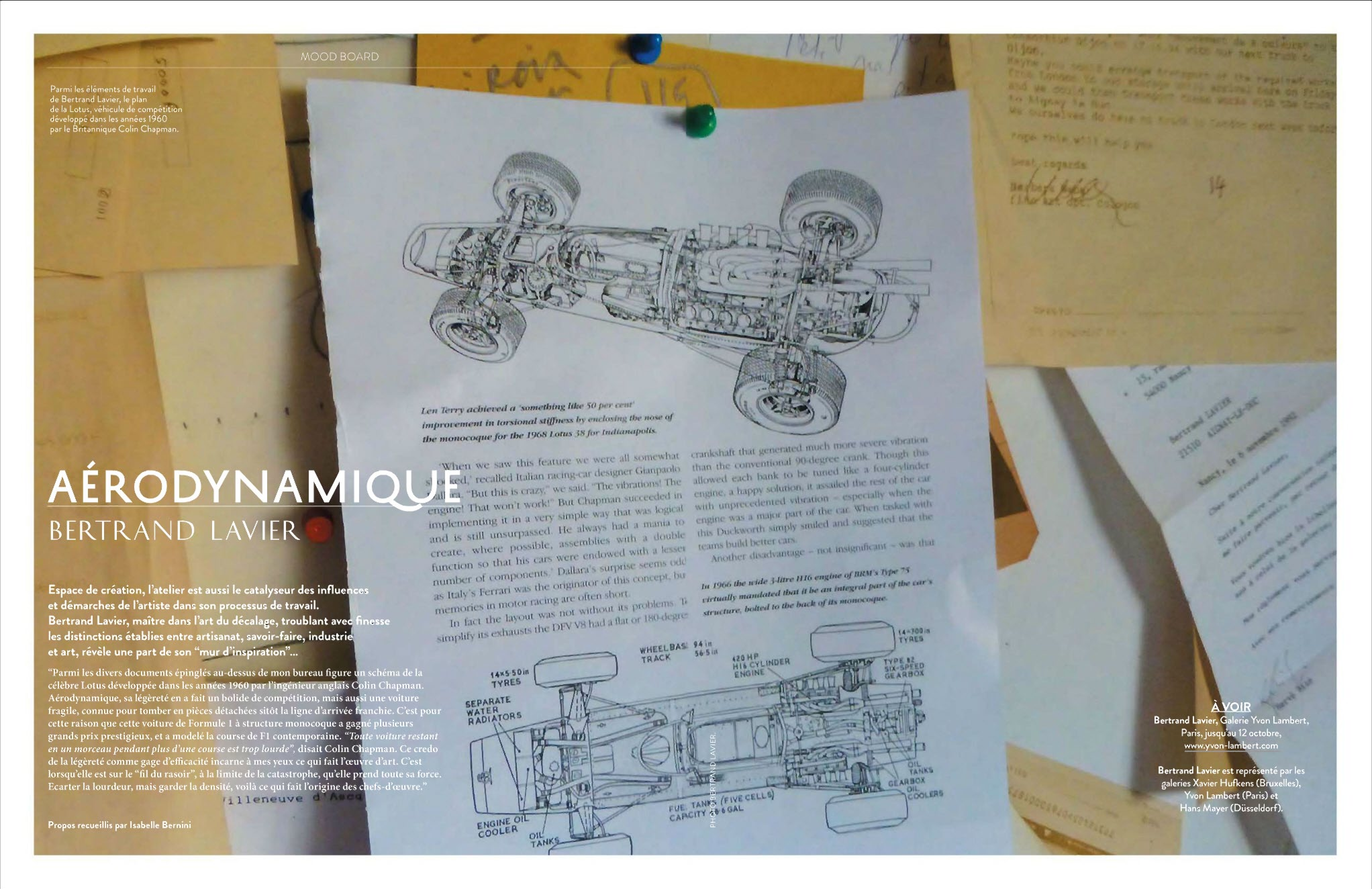
La scène musicale de Manchester avait explosé avec l'arrivée en ville des Sex Pistols, invités par les Buzzcocks, un groupe local récemment formé, à jouer au Lesser Free Trade Hall en juin 1976. On sait que presque tous ceux qui assistèrent à ce concert allaient plus tard créer, ou faisaient déjà partie d'un groupe célèbre – parmi lesquels Joy Division, The Fall et The Smiths. Mais après le retour de bâton médiatique dont fut victime le punk à la suite de la prestation des Sex Pistols au Bill Grundy Show en décembre 1976, la police de Manchester entreprit de harceler les boîtes locales, comme l'Electric Circus, qui promouvaient la musique punk. Cela créa dans la vie nocturne de la ville un vide que Wilson décida de combler en organisant régulièrement des concerts au Factory, installé dans les locaux du Russell Club dans le quartier de Moss Side.
Tony Wilson, qui avait remarqué qu'aucun des groupes se produisant au Factory n'avait de contrat avec une maison de disque, lança l'idée de produire le prochain disque de l'un de ces groupes. (…) Wilson proposa à Saville un partenariat dans le nouveau label. Saville retint surtout que la non rémunération de son travail serait compensée par une liberté artistique et créative complète, et qu'il aurait tout loisir de se livrer à ses expérimentations graphiques sans être soumis à la moindre contrainte commerciale (…) Ainsi naquit Factory Records. Sorti le 24 décembre 1978, *A Factory Sample* rassemblait des morceaux de Joy Division, Durutti Column, Cabaret Voltaire et John Dowie. Le disque était un produit luxueux conçu par Saville – un double single présenté dans une pochette en papier de riz avec une impression argent et scellé dans du plastique transparent.
Le design et la typographie modernistes étonnamment sobres et novateurs de Saville traduisaient un intérêt pour l'histoire européenne de l'art et du design qui fit aussitôt apparaître les autres pochettes de l'époque comme démodées. La matrice graphique du post-punk venait de naître, mêlant esprit punk et ambition artistique plus traditionnelle.

En tant qu'associé au sein de Factory Records, Peter Saville dessina toutes les pochettes des premiers albums publiés par la compagnie (…) Une fois établi dans la capitale britannique, et tout en continuant à dessiner des pochettes pour Factory, Saville (…) conçut des pochettes pour des groupes pop/new wave tels que Orchestral Manoeuvers in the Dark (…) ou Martha and the Muffins. Par ailleurs, il créa en free-lance des designs pour Ultravox, Roxy Music et même Wham!
Si le travail de Saville était très demandé dans l'industrie du disque, ce sont les pochettes qu'il conçut pour Joy Division et New Order qui sont considérées, par lui comme par de nombreux connaisseurs, comme les plus remarquables.

Souvenirs de la création de la pochette de l'album *Unknown Pleasures* de Joy Division : *"J'avais conçu la pochette avant même que l'album soit enregistré. Le groupe m'avait donné une image d'ondulations figurant dans la Cambridge Encyclopedia of astronomy et j'avais élaboré mon design à partir de ça. Je ne voulais pas que le nom du groupe figure sur la couverture."* Cette liberté anti-commerciale dont jouissait Saville n'existait que chez Factory Records.

Lorsque Joy Division sortit son deuxième album, *Closer*, Saville était déjà parti s'installer à Londres. Le groupe, qui enregistrait dans les studios voisins de Britannia Row, à Islington, rendit visite à Saville. Comme ils lui demandaient s'il n'aurait pas une idée pour le nouvel album, Saville leur montra des photos qu'il avait remarquées dans *Zoom*.

Lorsque New Order, un groupe dépourvu de leader, naquit des cendres de Joy Division (après le suicide de Ian Curtis) , Saville continua à dessiner leurs pochettes. Continuant à repousser les limites du design, brouillant ou ignorant les frontières traditionnelles entre grand art et art populaire, expérimentant de nouvelles technologies appliquées à l'histoire de l'art.



Parmi les éléments de travail de Bertrand Lavier, le plan de la Lotus, véhicule de compétition développé dans les années 1960 par le Britannique Colin Chapman.

PHOTO BERTRAND LAVIER.

AÉRODYNAMIQUE

BERTRAND LAVIER

Espace de création, l'atelier est aussi le catalyseur des influences et démarches de l'artiste dans son processus de travail. Bertrand Lavier, maître dans l'art du décalage, troublant avec finesse les distinctions établies entre artisanat, savoir-faire, industrie et art, révèle une part de son "mur d'inspiration"...

"Parmi les divers documents épinglés au-dessus de mon bureau figure un schéma de la célèbre Lotus développée dans les années 1960 par l'ingénieur anglais Colin Chapman. Aérodynamique, sa légèreté en a fait un bolide de compétition, mais aussi une voiture fragile, connue pour tomber en pièces détachées sitôt la ligne d'arrivée franchie. C'est pour cette raison que cette voiture de Formule 1 à structure monocoque a gagné plusieurs grands prix prestigieux, et a modelé la course de F1 contemporaine. *"Toute voiture restant en un morceau pendant plus d'une course est trop lourde"*, disait Colin Chapman. Ce credo de la légèreté comme gage d'efficacité incarne à mes yeux ce qui fait l'œuvre d'art. C'est lorsqu'elle est sur le "fil du rasoir", à la limite de la catastrophe, qu'elle prend toute sa force. Ecarter la lourdeur, mais garder la densité, voilà ce qui fait l'origine des chefs-d'œuvre."

Propos recueillis par Isabelle Bernini

À VOIR

Bertrand Lavier, Galerie Yvon Lambert, Paris, jusqu'au 12 octobre, www.yvon-lambert.com

Bertrand Lavier est représenté par les galeries Xavier Hufkens (Bruxelles), Yvon Lambert (Paris) et Hans Mayer (Düsseldorf).



KENNETH **ANGER**
LORIS **GRÉAUD**

LUCIFER AND [I]

PHOTOS
Fahd El Jaoudi / Minsk-Studio

PROPOS RECUEILLIS PAR
William Massey

NÉ EN 1930, KENNETH ANGER A GRANDI À HOLLYWOOD. CONSIDÉRÉ COMME L'UN DES MAÎTRES DU CINÉMA EXPÉRIMENTAL, IL EST UNE SOURCE D'INSPIRATION DE LA *SUBCULTURE*, ET UNE INFLUENCE MAJEURE POUR UNE GÉNÉRATION ENTIÈRE DE RÉALISATEURS, MUSICIENS ET ARTISTES PLASTICIENS. À L'OCCASION D'UNE VISITE À PARIS, IL S'ENTRETIENT AVEC LORIS GRÉAUD, QUI AVOUE UNE PROFONDE ADMIRATION POUR CE MONUMENT DU CINÉMA.

Kenneth Anger, à gauche, dans les stalles du temple protestant de l'Oratoire du Louvre, à Paris, en conversation avec **Loris Gréaud.**



Kenneth Anger, ***Astarte (Anaïs Nin)***, 1954-66, tirage numérique couleur, 85,2 x 110 cm.

PHOTO COURTESY SPRÜTH MAGERS.

LORIS GRÉAUD : **Nous sommes actuellement dans un temple protestant, un comble pour mener cet entretien avec vous.**
KENNETH ANGER : En effet ! D'ailleurs, ne trouvez-vous pas étranges ces colombes reproduites au sol ? Elles sont presque diaboliques... J'ai vécu une douzaine d'années à Paris et j'y reviens régulièrement, mais je ne connaissais pas cet endroit. Au fil du temps, beaucoup de choses ont changé mais l'essence de la ville est restée la même.

Votre premier séjour aurait été motivé par une lettre reçue de Jean Cocteau, est-ce exact ?
Absolument. Mon petit film *Fireworks* a été projeté en 1949 au Festival du film maudit de Biarritz, dont l'objectif était de réhabiliter des films novateurs, avant-gardistes et d'un grand intérêt artistique, confrontés à la censure pour des raisons de rentabilité économique. Cette manifestation était organisée par les membres du ciné-club Objectif 49, rassemblés autour de Jean Cocteau, qui m'avait adressé une lettre – toujours en ma possession – à propos du film. Ensuite, j'ai rapidement fait la connaissance d'Henri Langlois et de Mary Meerson qui comptaient parmi les fondateurs de la Cinémathèque française. Nous sommes devenus des amis très proches.

C'est en France que vous avez tourné *La Lune des lapins*.
J'ai réalisé ce film avec des mimes de l'école Marceau. Il s'agissait d'une *commedia dell'arte* typique mettant en scène Pierrot, Colombine et Arlequin, les trois rivaux qui évoluent dans différents contextes. J'ai tourné en 35mm uniquement car la pellicule que m'avait fournie la Cinémathèque était de ce format.

A propos de matériel, que pensez-vous du numérique ?
J'avais l'habitude de tourner en 16 ou 35mm, le Kodachrome rendait des couleurs magnifiques, hélas sa production a été abandonnée, j'en ai conçu une grande frustration, c'est comme si l'on m'avait confisqué mes tubes de peinture ! Je travaille donc désormais en numérique, par nécessité... J'appelle la technologie numérique "capture d'image" car elle capture des images comme le papier tue-mouches saisit des insectes. Evidemment les DVD sont très pratiques parce que même en voyage vous pouvez enregistrer plusieurs heures de film sur ces petits disques. Mais selon des techniciens ces supports finiront par se désintégrer dans une vingtaine d'années. Que restera-t-il dans cent ans ?

Vous aimeriez qu'il subsiste quelque chose.
Bien sûr. J'aime l'idée que dans un lointain avenir on s'intéresse à mon travail.

Comme une sorte de *time capsule* (capsule temporelle)... L'année dernière j'ai tourné un film avec une caméra thermique utilisée par l'armée. Sa technologie permet de transformer la chaleur en lumière. La chaleur des corps produit de la lumière dans l'image de sorte que les militaires peuvent identifier le nombre de personnes dans un bâtiment ou en nocturne. C'est une technologie conçue pour éliminer des gens.
J'ai vu des images tournées avec ce genre de caméra. Le résultat est très étrange, entre le fantomatique et le cauchemardesque.

"JE N'AI PAS D'OBJECTION À CE QUE L'ON ME QUALIFIE DE PAÏEN, LE PAGANISME EST UNE SPIRITUALITÉ EN LIEN AVEC LA NATURE." K.A.

Les images sont glaciales, cliniques, en noir et blanc, mais en même temps elles sont étonnamment belles. J'avais décidé de réaliser une sorte de "porno thermique". J'ai demandé à des professionnels de jouer devant la caméra. Quand ils approchent de l'orgasme, les corps deviennent de plus en plus chauds et dégagent donc davantage de lumière.
Pourrais-je avoir une copie de ce film ?

Oui, bien sûr !
Peut-être aimeriez-vous qu'il soit conservé de manière permanente au Kinsey Institute. Kinsey était un de mes amis. Il a créé en 1947 un Institut de recherche sur le sexe, le genre et la reproduction, qui s'occupe de constituer un fonds consacré à la sexualité.

C'est une excellente idée, et comme j'apprécie le décalage entre nos sujets de conversation et le lieu où nous nous trouvons, que pensez-vous de la spiritualité ?
Soit vous l'avez, soit vous ne l'avez pas. Il y a différentes façons d'être connecté spirituellement. Les gens pensent que je suis païen, et comme le paganisme est une forme de spiritualité en lien avec la nature, je n'ai pas d'objection à ce que l'on me qualifie ainsi.

Et vous, comment vous définissez-vous ?
J'ai étudié l'occultisme avec le magicien mystique britannique Aleister Crowley pendant des années, aussi je suis assez proche de sa réflexion, sans être dogmatique sur le sujet. Par exemple Crowley aime les colombes parce que pour lui ce sont des animaux lubriques. Cela m'évoque la légende du Saint-Esprit qui, sous la forme d'une colombe, féconde la Vierge Marie.

L'un de mes derniers projets, présenté au Centre Pompidou, fait référence à *L'enfer* de Dante. J'ai imaginé une tour de douze mètres du haut de laquelle un cascadeur s'élance toutes les cinq minutes. J'aime beaucoup cette image du plongeon dans le vide mais je joue également avec l'idée qu'à un certain moment les choses peuvent muter en une chute ascendante.
C'est possible. Cela peut arriver dans les rêves...

... ou les cauchemars.
Oui, mais le cauchemar n'est qu'un rêve en rouge et noir !

Rêve, cauchemar... comment définiriez-vous votre travail ?
Je le qualifierais de "ciné-poème".

Pour ma part, je ne saurais définir exactement ce que je suis, mais je me suis intéressé à l'art dès mon enfance, après avoir vu un film de Stan Brakhage, *Anticipation of the night*. Ce fut ma première expérience en matière de poésie et de cinéma. J'ignorais tout du cinéma expérimental, mais le film m'a paru extraordinairement beau et original. J'ai ressenti quelque chose de très puissant au-dessus de moi, une sorte de spiritualité. Une force mystérieuse avec laquelle j'étais en communion immédiate. Ce film a suscité en moi de nombreuses interrogations.
Stan et moi étions très proches. Il vivait

dans le Colorado et moi en Californie, mais nous nous voyions très souvent. Il était très prolifique. Nous n'avons jamais travaillé ensemble, mais nous avons beaucoup échangé.

Connaissez-vous les musiciens du groupe Sonic Youth ? Ils étaient très liés à Mike Kelley et ils ont composé plusieurs bandes originales en hommage à Stan Brakhage.
Sauf que Brakhage insistait beaucoup sur la nécessité du silence. Il disait toujours : *"Nous aurions pu ajouter de la musique"*, mais au final il s'en abstenait.

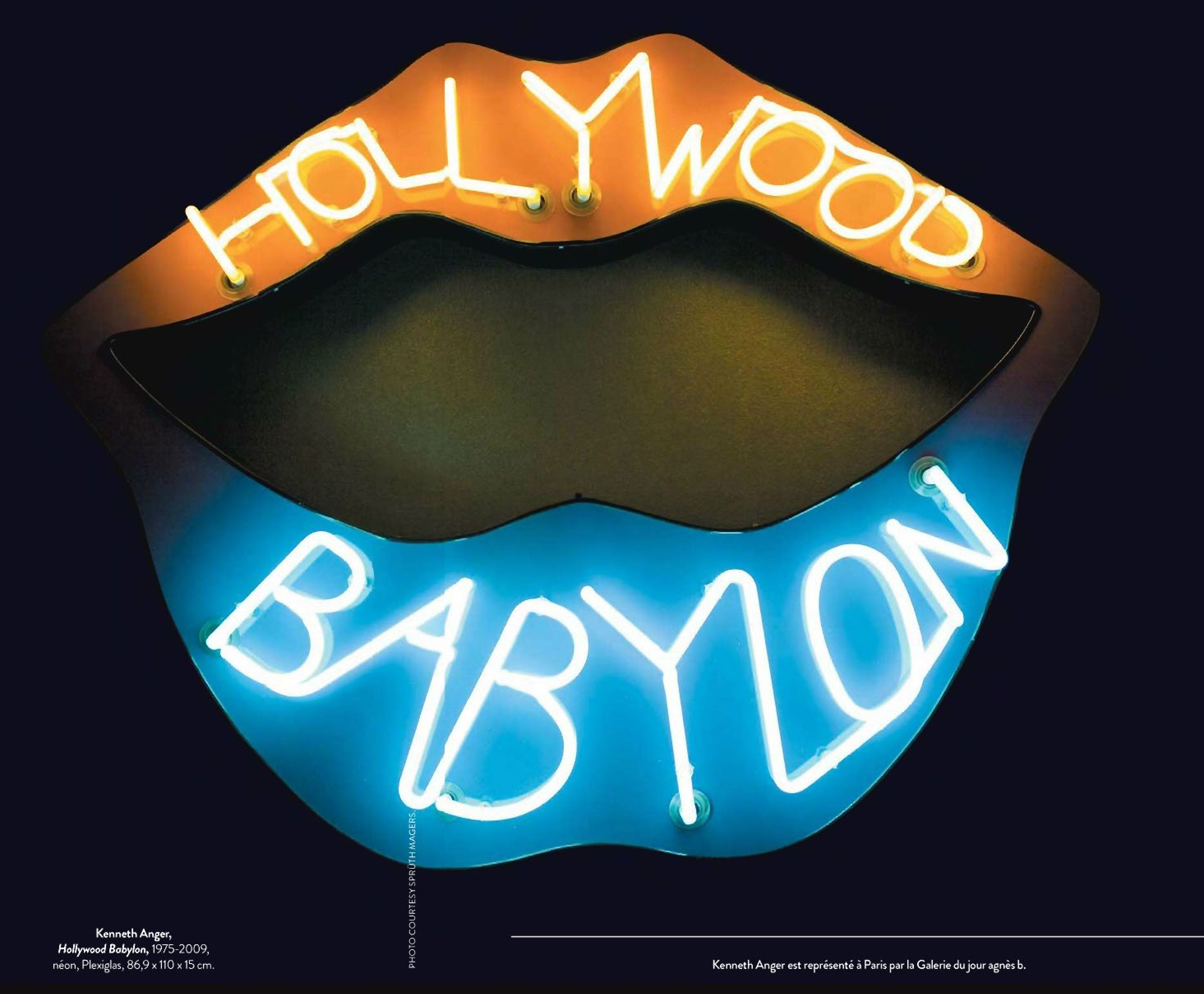
Justement, que pensez-vous du silence ?
C'est quelque chose que j'apprécie. Quand je monte mes films, ils ne sont pas sonorisés. La musique vient après. Cela dit, je n'ai jamais réalisé un film entièrement muet.

Travaillez-vous sur un film actuellement ?
J'ai toujours un projet en cours. J'aime beaucoup travailler à partir d'archives. Mon dernier projet intitulé *Airship* porte sur les ballons dirigeables. J'adore l'aspect et la lenteur des zeppelins. Ils se déplacent à peu près à la même vitesse qu'un navire. Ils flottent dans l'air mais pourraient tout aussi bien naviguer sur l'eau, ils sont silencieux et majestueux. Un autre de mes travaux, *Ich will*, est consacré aux Jeunesses hitlériennes. J'ai découvert de nombreuses images inédites sur cette période et j'en ai fait un petit film très ironique.

Pouvez-vous me parler de quelques-uns des films que vous avez brûlés ?
Ceci est une légende stupide dont je ne suis pas à l'origine. Je n'ai jamais rien brûlé d'important.

Mais vous avez effectivement brûlé certaines choses, n'est-ce pas ?
La pellicule est en soi un support fragile, elle peut très bien s'autodétruire. Il est nécessaire de la manipuler avec beaucoup de précautions. C'est pourquoi j'ai stocké des films en chambre froide, là où je conserve mes négatifs.

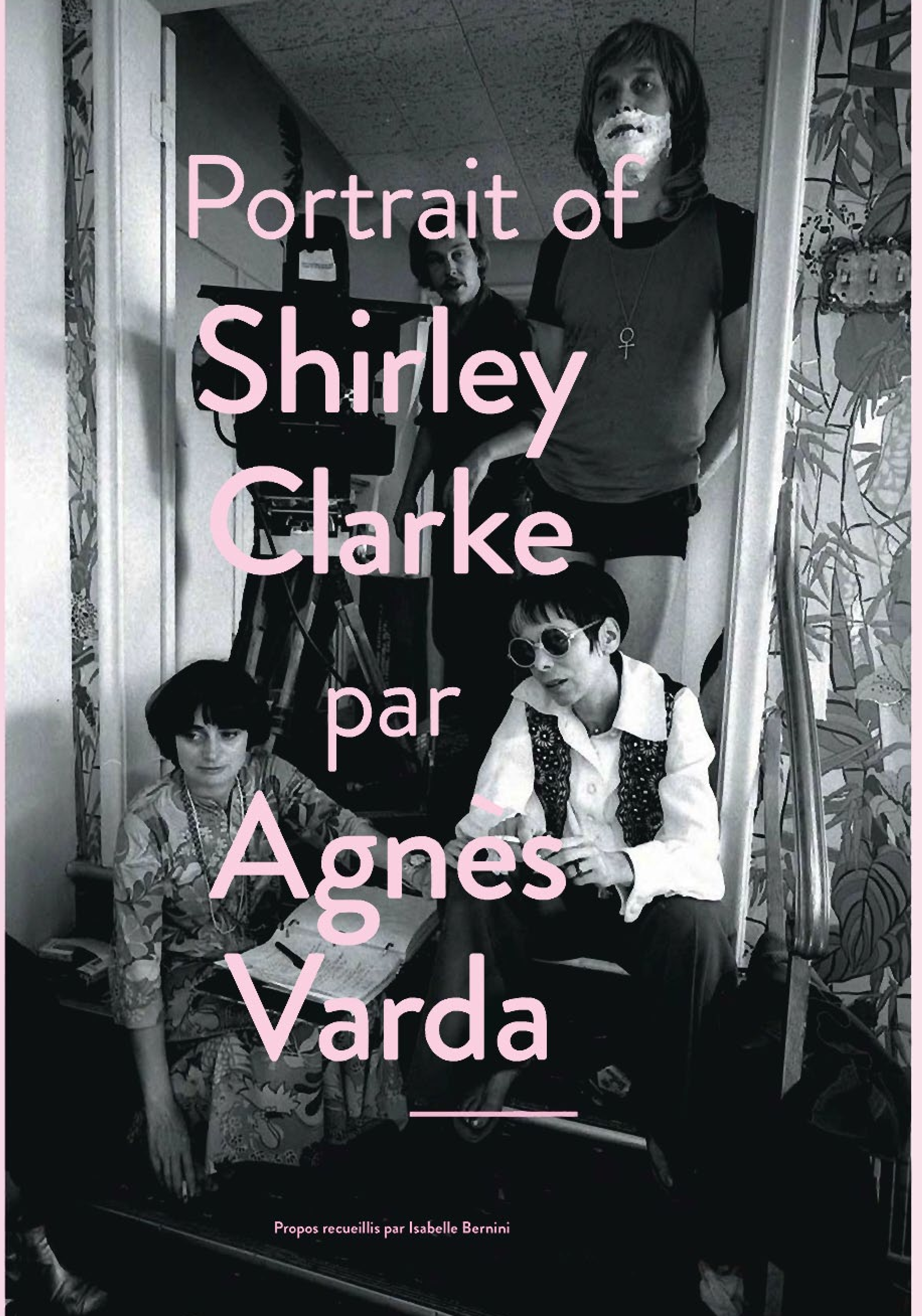
Donc vous ne jouez absolument pas avec l'idée de destruction ?
Tout ce que je sais, c'est que mes films me survivront.



Kenneth Anger,
Hollywood Babylon, 1975-2009,
néon, Plexiglas, 86,9 x 110 x 15 cm.

PHOTO COURTESY SPRÜTH MAGERS.

Kenneth Anger est représenté à Paris par la Galerie du jour agnès b.



Portrait of Shirley Clarke par Agnès Varda

Propos recueillis par Isabelle Bernini

Tournage de Lions love (... and lies) en 1968, dans une maison louée sur les collines d'Hollywood. Shirley Clarke à côté d'Agnès Varda qui tient le scénario, debout Jim Rado, (l'un des auteurs/acteurs de Hair) interprète un des personnages du trio conjugal... et la caméra 35 mm.

PHOTO ©CINÉ-TAMARIS

Shirley Clarke, icône du cinéma underground américain, est remise en lumière à l'occasion d'une rétrospective au Centre Pompidou organisée dans le cadre du Festival d'Automne. En 1969, la cinéaste française Agnès Varda part à Los Angeles tourner l'un de ses films qui deviendra culte *Lions Love (... and lies)* dans lequel elle fait jouer Shirley Clarke. Elle revient sur cette étonnante expérience à ses côtés dans le milieu du cinéma d'avant-garde, où les souvenirs se mêlent à une fascination réciproque.

La première fois que j'ai vu Shirley Clarke, c'était à New York au milieu des années 1960, lors d'un festival de cinéma "expérimental" organisé par Richard Roud. J'y ai rencontré des personnalités comme Ed Emshwiller, Paul Sharits, Michael Snow, Jonas Mekas, Kenneth Anger, Stan Brackage, le plus radical…

Moi je présentais *L'Opéra-Mouffe* tourné en 1958 et Shirley Clarke *The Connection* (1961). Elle était une figure du hip world et du cinéma underground new-yorkais (Duchamp, à Philadelphie, avait déclaré que l'artiste de demain *"will go underground"*).

Elle avait été danseuse.

On l'estimait pour ses travaux dans les milieux de la danse. Elle était aussi, comme tant d'autres, un pilier du Chelsea Hôtel. Je lui ai rendu visite au dernier étage. Plus tard elle m'a dit *"je ne sors plus, je ne vois plus rien. Ce que je veux, c'est être vautrée au Chelsea Hôtel et regarder la télévision"*.

En 1969, je préparais *Lions Love (... and lies)* à Los Angeles, haut lieu de la révolution hippie.

J'avais proposé les rôles des deux garçons à James Rado et Gerome Ragni, les deux créateurs et acteurs de la comédie musicale rock *Hair* qui battait son plein.

Puis, Andy Warhol a conseillé à Viva, son égérie, de tourner avec moi.

Pour jouer le rôle d'une cinéaste new-yorkaise qui irait à Hollywood, je n'ai pas cherché, j'ai tout de suite pensé à Shirley et lui ai proposé le rôle, sachant que les New-Yorkais ont en général un complet mépris pour Los Angeles et ce cirque du star system mais qu'ils y travailleraient éventuellement.

Le personnage l'a fait sourire Elle accepta et vint à L.A.

Elle habitait la *guest house* de notre maison.

Dans le film, le personnage-Shirley-Clarke tente ainsi l'expérience de venir sur la côte Ouest, mais est obsédée par l'attente d'un tremblement de terre, l'idée que toute la Californie se décrocherait du continent et deviendrait une île… Elle est en décalage par rapport aux trois autres personnages, la plupart du temps nus. Shirley reste habillée, très élégante (elle avait apporté une sorte de costume d'homme blanc avec un chapeau blanc).

Elle était très à l'aise, et en même temps la plus sérieuse, face à ces hippies flemmards qui rêvaient de prendre la place de Greta Garbo ou de Clark Gable.

Elle est celle qui regarde les nouvelles à la télévision.

Et pas seulement l'assassinat de Bob Kennedy. Dans le film il est dit *"I love you, I love you, I love television !"*.

Il y avait dans ce rôle une sorte d'ambiguïté avec moi qui étais venue avec Jacques (Demy) qui faisait alors un film pour La Columbia.

Je tentais aussi de faire accepter un scénario par un studio, de trouver des financements, et d'obtenir le *final cut*, cette fameuse décision finale du montage que s'octroient les studios et que tous les artistes ont en



PHOTO ©CINÉ-TAMARIS

Viva, Jim Rado et Gerome Ragni (de face), dans une pose directement inspirée d'un dessin de Picasso, extrait d'une série des années 1930.
Shirley Clarke avec une caméra en carton filme cette allégorie. On entend le monologue intérieur de *Viva* :
"I think being in love is dreaming with the eyes open, I see the two men that I am in love with but I can't seem to reach them".

“Le cinéma ne peut jamais être la vérité. Celui de Shirley Clarke est marginal, parallèle. Il est une sorte de ‘documentaire incarné’, elle rentre dans le sujet, là où ça fait mal. Son travail est inoubliable.”

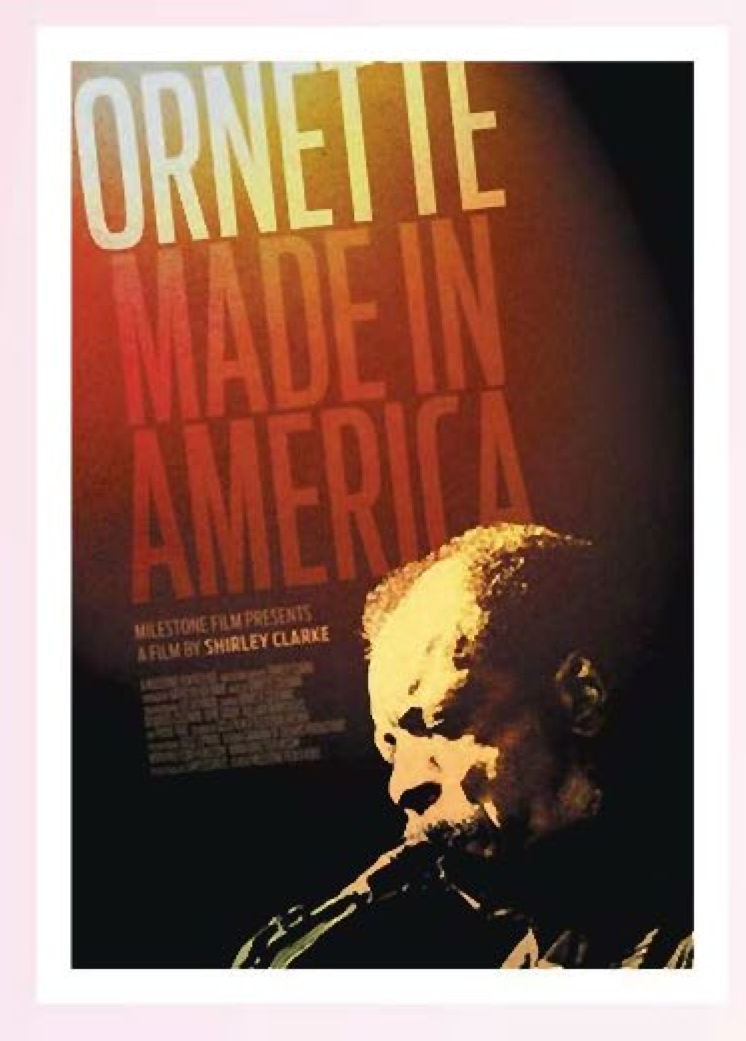
/

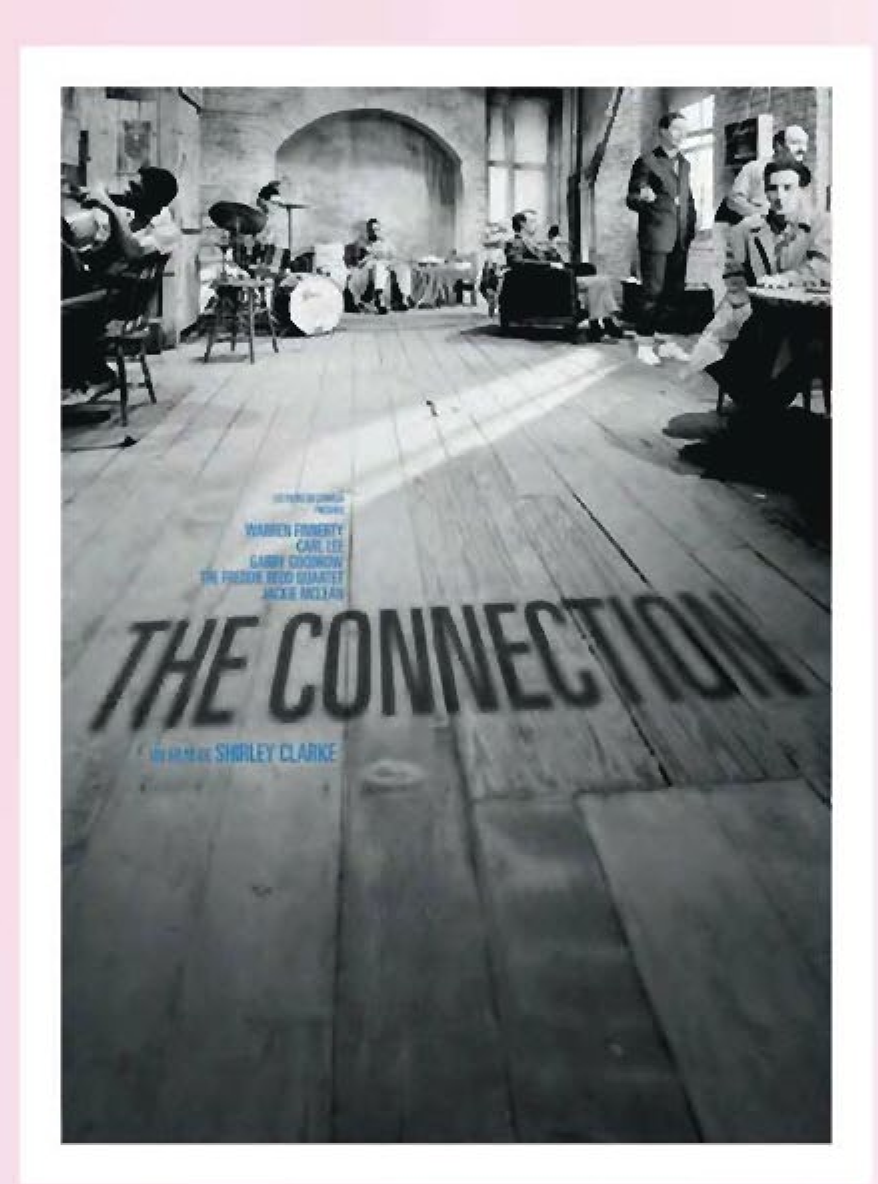
Europe. Dans le film, elle n’y parvenait pas non plus. On voit des rendez-vous de production mais ça tourne mal. Il y avait ainsi un glissement de personnalité, une mise en abime de ce que nous étions en train de réaliser. La Shirley-du-film, déçue des refus essuyés avalait des pilules. Il s’est d’ailleurs passé quelque chose d’étrange durant le tournage de cette scène : elle a dit, à titre personnel *“Je ne veux pas, moi je ne me tuerai jamais pour un foutu film, tu n’as qu’à le faire”.* Elle s’est levée du lit, j’ai donc repris son rôle, j’ai enfilé sa tunique hors champ car miraculeusement le chef op’ n’avait pas coupé la caméra. Donc je me suis mise sur le lit, j’ai dit *“Bon je le ferai”*, j’allais avaler les (fausses) pilules. Elle a dit *(off)* qu’elle allait le faire. La caméra m’accompagne, j’enlève la tunique, elle la remet et va se mettre sur le lit. Cet épisode de cinéma vérité n’était évidemment pas prévu. Shirley et moi avons eu des rapports très étranges. On s’estimait chacune énormément comme cinéastes, d’autant plus qu’à l’époque il y avait peu de femmes derrière la caméra. Maya Deren avait fait un beau film en 1943 *Meshes of the afternoon* mais elle était déjà morte. Les femmes commençaient à s’affirmer revendiquant un art fort et féminin. Shirley Clarke était d’une certaine manière ma collègue aux Etats-Unis mais pas mon alter ego. J’étais moins radicale qu’elle, même si *Lions Love and Lies* est un film complètement déjanté. Shirley a fait un film radical : *Portrait of Jason* (1967), particulièrement beau, de par sa durée. S’intéresser à la durée au cinéma, c’est s’inscrire dans la lignée d’innovations initiées par Andy Warhol, notamment avec *Sleep* (1963), montrant le sommeil de John Giorno durant presque six heures. Le monologue de Jason, cet homme noir, juif, homosexuel et prostitué, en un gros plan unique est extraordinaire. Sa parole a sa propre durée, avec ses propres silences. Cela montre une empathie incroyable de la part de Shirley Clarke : elle ne dit pas un mot, mais on sait que l’homme est filmé avec une écoute profonde. Lorsque des artistes filment quelqu’un, on ressent la rencontre et un projet de cinéma. *The Connection* (1961), sur le thème de la drogue, est très dur, négatif… Le cinéma ne peut jamais être la vérité. Celui de Shirley Clarke est marginal, parallèle. Il est une sorte de *“documentaire incarné”*, elle rentre dans le sujet, là où ça fait mal. Son travail est inoubliable.

PHOTOS LES FILMS DU CAMÉLIA

Posters







Affiche (d’origine) d’*Ornette: Made In America*, film de Shirley Clarke, (1985).
Affiche (rééditée) de *Portrait of Jason*, film de Shirley Clarke, (1967).
Affiche (rééditée) de *The Connection*, film de Shirley Clarke, (1962).

À VOIR

“Shirley Clarke, l’expérience américaine”, Festival d’Automne à Paris, Centre Georges Pompidou, du 16 au 29 septembre, www.centrepompidou.fr

***The Connection*,** de Shirley Clarke, Etats-Unis, 1961, 103 min, film inspiré de la pièce éponyme de Jack Gelber. Film restauré, sortie le 18 septembre (distribution Les films du Camélia).

“Agnès Varda”, Los Angeles County Museum of Art (Lacma), à partir de mi-octobre (commissariat : Rita Gonzales), Gala Art + Film en l’honneur de David Hockney, Martin Scorsese et Agnès Varda, 2 novembre, www.lacma.org.

Nos remerciements à Ronald Chammah, commissaire de la rétrospective “Shirley Clarke, L’Expérience américaine”.

Opinions

6.

Kendell
Geers

“L’art nous libère des idéologies.”

OPINIONS

266
Depuis Istanbul
Kendell Geers

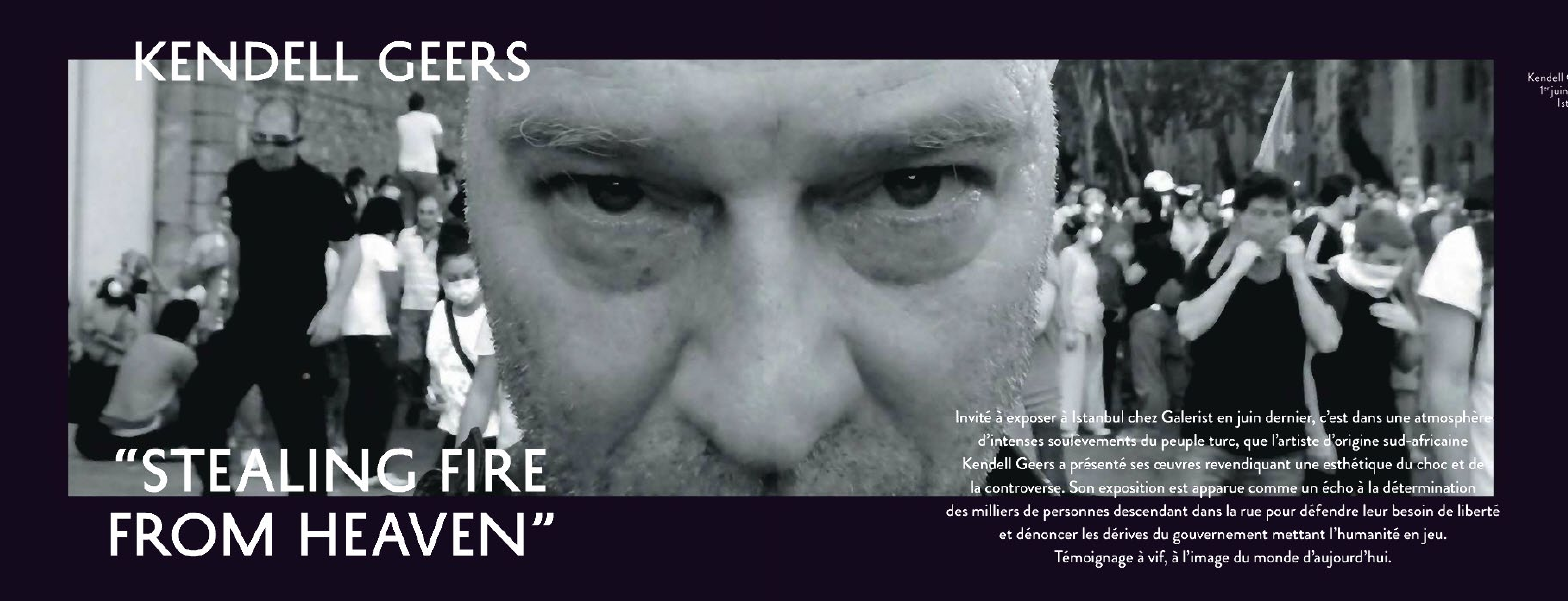
268
Roy Lichtenstein vs Mickey Mouse
Post mortem

272
Théatre
Peter Brook par Simon Brook

276
Analyse
Points de vue sur la Fiac

Opinions

KENDELL GEERS



Kendell Geers, 1er juin 2013, Istanbul.

"STEALING FIRE FROM HEAVEN"

Invité à exposer à Istanbul chez Galerist en juin dernier, c'est dans une atmosphère d'intenses soulèvements du peuple turc, que l'artiste d'origine sud-africaine Kendell Geers a présenté ses œuvres revendiquant une esthétique du choc et de la controverse. Son exposition est apparue comme un écho à la détermination des milliers de personnes descendant dans la rue pour défendre leur besoin de liberté et dénoncer les dérives du gouvernement mettant l'humanité en jeu. Témoignage à vif, à l'image du monde d'aujourd'hui.

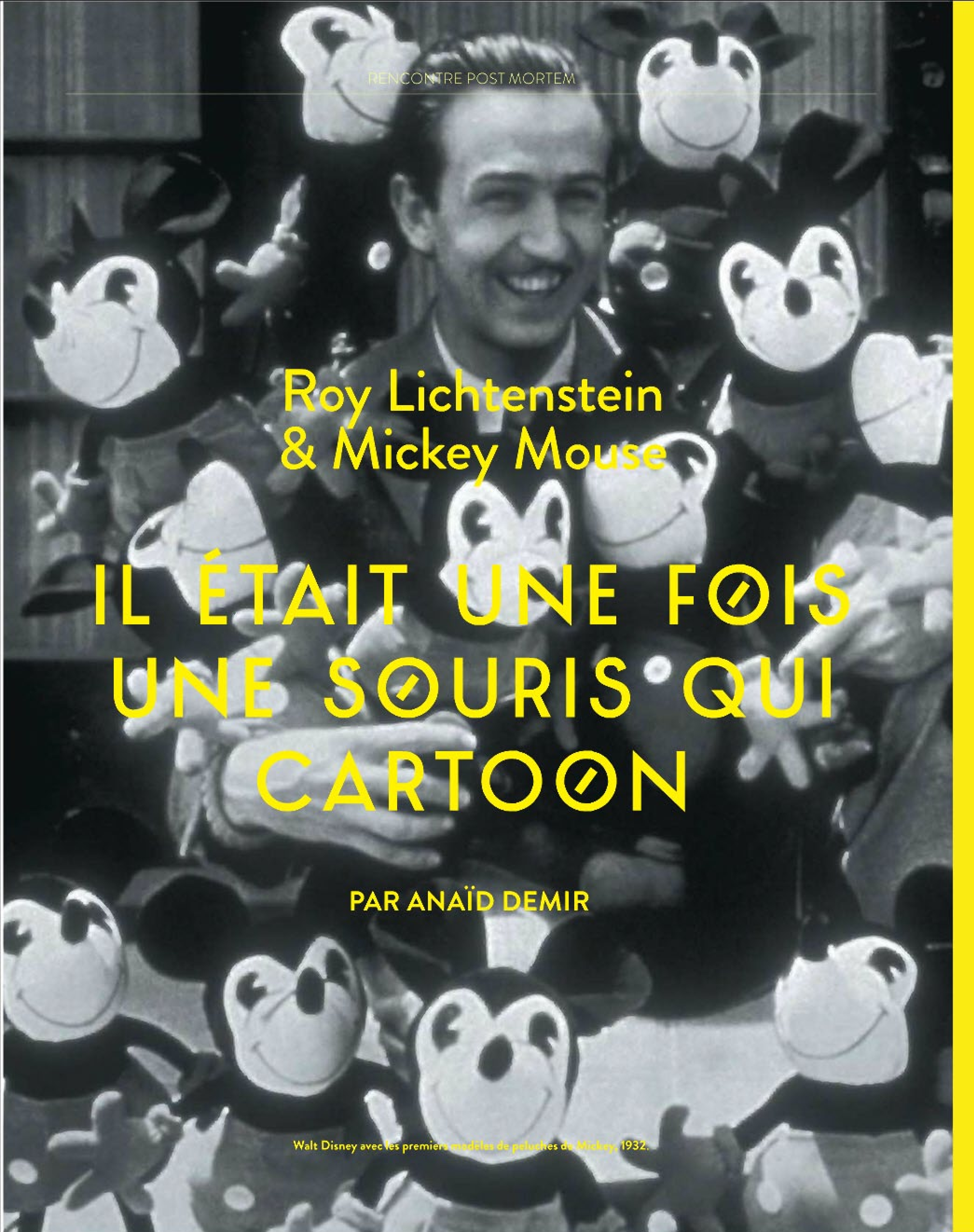
Dans un rapprochement fortuit de l'art et de la vie réelle, l'inauguration de mon exposition intitulée "Stealing Fire from Heaven" a pris place à Istanbul au milieu des barricades en feu et des nuages de fumée provenant de bombes lacrymogènes qui pleuvaient sur la ville. On n'imaginerait pas des œuvres plus en accord avec la situation, qu'il s'agisse du *timing*, des titres ou du sujet, même si tout cela avait été fixé des mois auparavant. Pur hasard, sens inné de la prophétie, ou simplement nouveau témoignage sur l'esprit de l'homme, que mon travail s'applique à exprimer et à incarner. Les langues acérées et les flammes brûlantes de cet esprit originel trouveront toujours le moyen de s'élever et de laper aux cieux de l'espoir.
Dès mon atterrissage à Istanbul, je me suis retrouvé en première ligne des barricades, à la fois par curiosité artistique et par besoin, en tant qu'ancien activiste anti-Apartheid qui refuse d'abandonner le combat pour offrir un monde meilleur aux générations à venir. Je suis toujours convaincu que l'art peut changer le monde !
Le mouvement est né de l'occupation d'un parc minuscule par un groupe de jeunes, partant de la volonté naïve de sauver quelques arbres d'un énième projet de centre commercial. Alors que le réchauffement climatique prend des proportions incontrôlables et que la planète tangue dangereusement vers son effondrement total, on devrait déclarer que tout arbre abattu représente un crime contre notre humanité. J'irai même plus loin : couper un arbre, quel qu'il soit, est un crime contre toutes les espèces de la planète, car nous subirons tous la même extinction si l'humanité ne retrouve pas immédiatement son humanisme.
La riposte violente de la police d'Istanbul a entraîné un mouvement de solidarité : des milliers de personnes sont descendues dans la rue pour exprimer leur refus d'accepter l'inacceptable et leur droit d'être entendues sans être brutalisées.
"Stealing Fire from Heaven" est une méditation sur la violence et la poésie, le combat entre la création et la destruction, l'équilibre délicat entre la chair et l'esprit. Les formes claires et utopiques du modernisme chez Piet Mondrian, Frank Stella ou Sol Lewitt sont paralysées par les barbelés des barrières et les lignes de sécurité. Au travers des fils barbelés et des lames de rasoir qui entourent ces périmètres de sécurité à l'ingénierie toute rationnelle, on peut apercevoir le désordre et le chaos de la liberté et de l'imagination. L'art représente tout ce qui nous libère d'un monde démantelé par les idéologies, de ces peuples séparés par des barrières linguistiques et culturelles, de la foi annihilée par la peur, de l'esprit arraché à la chair.
Si on ne parvient pas à se respecter soi-même, on ne trouvera jamais la force de respecter autrui ; une telle arrogance aveugle nous fera vite perdre le fil du monde que nous habitons, que nous partageons et dont nous dépendons. On oublie souvent que nous ne sommes que des invités parmi d'autres sur cette planète, et que le monde des hommes n'a aucune chance de survie si nous ne gagnons pas le respect des domaines végétal, animal, minéral et spirituel. Nous sommes tous des créatures de Dieu ; briser les liens de la vie ne fera que nous emprisonner dans l'obscurité d'un déclin apocalyptique.
Je dédie cette exposition, "Stealing Fire from Heaven", à la ville d'Istanbul, à ses rues où le peuple manifeste pour un avenir meilleur, aux arbres et aux plantes d'un minuscule parc qui nous supplie de le sauver et de lui rendre son statut de monument vivant qui témoigne de l'interconnexion de la vie physique et spirituelle. Je dédie mon exposition à tous ceux qui gardent la foi et qui n'abandonneront jamais l'espoir.
3 juin 2013.

PHOTO COURTESY THE ARTIST.

Extrait du catalogue qui accompagne l'exposition "Kendell Geers, Stealing Fire From Heaven", Galerist, Istanbul, (4 juin-13 juillet), www.galerist.com.tr

À VOIR

Kendell Geers, "The word made flesh",
Galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles, jusqu'au 26 octobre, www.galerierodolphejanssen.com
Kendell Geers est représenté par les galeries Continua (San Gimignano, Pékin, Le Moulin), Stephen Friedman (Londres), Goodman (Johannesburg, Le Cap), Rodolphe Janssen (Bruxelles) et Yvon Lambert (Paris).



Roy Lichtenstein & Mickey Mouse

IL ÉTAIT UNE FOIS UNE SOURIS QUI CARTOON

PAR ANAÏD DEMIR

Walt Disney avec les premiers modèles de peluches de Mickey, 1932.

PHOTO DISNEY.

Comme cela fait plus d'un demi-siècle que Roy Lichtenstein a fait entrer les *comics* au musée, on s'est dit qu'il était grand temps de lui faire passer une journée digne d'un *cartoon*. Il a suffi de quelques coups de pinceau magique pour qu'aussitôt dans son atelier apparaisse l'ombre du grand Walt Disney et de quelques-unes de ses plus célèbres créatures.

Dans une ambiance monacale, avec un peu de Bach en toile de fond, Roy Lichtenstein est installé face à son chevalet dans son studio de Tomorrowland. Tout occupé à tramer un tableau dans la pénombre, le pinceau en suspension, il s'était même assoupi lorsqu'un bruit furtif le tire de sa léthargie. Ça vient du fin fond de ses archives, dans la réserve.
Sur une pancarte, dans un coin, on peut lire : *"Bienvenue à tous ceux qui pénètrent en ces lieux où les anciens revivent les souvenirs plaisants du passé et les jeunes peuvent goûter aux défis et promesses du futur."*
Il y a manifestement de l'agitation dans les recoins. Il croit entendre des pas, rires étouffés, puis un gros *"plouf"*, suivis d'un nouveau torrent de rires. L'atelier est soudain traversé d'un immense arc-en-ciel accompagné d'un accord à la harpe, quand Roy Lichtenstein réussit à attraper par surprise l'un de ces intrus !
C'est une souris qu'il tient par la queue et qui exige qu'on la repose immédiatement exactement là où elle a été cueillie !
A la grande surprise de l'artiste, c'est une souris mais pas n'importe laquelle, une souris-superstar en culotte rouge, tout en sourire et en moustaches : l'illustre Mickey Mouse en personne !

ROY LICHTENSTEIN
Qu'est-ce que tu fais là, toi ?
MICKEY MOUSE
En voilà une formule de bienvenue ! C'est comme ça qu'on accueille un vieil ami ?
ROY LICHTENSTEIN
Bienvenue Mickey Mouse… que puis-je pour toi ?
MICKEY MOUSE :
Réinjecte-moi dans le tableau d'où je proviens, que je retrouve Donald sur la jetée !
ROY LICHTENSTEIN
Où ça ?
MICKEY MOUSE :
Allons, tu le sais très bien Roy ! C'est toi qui nous a amené ici ! Donald et moi. On est là, dans tes réserves, depuis 1961, en pleine pêche au gros ! T'as quand même pas oublié ?
ROY LICHTENSTEIN
Tu veux parler du premier tableau dans lequel j'ai introduit la bande dessinée ?

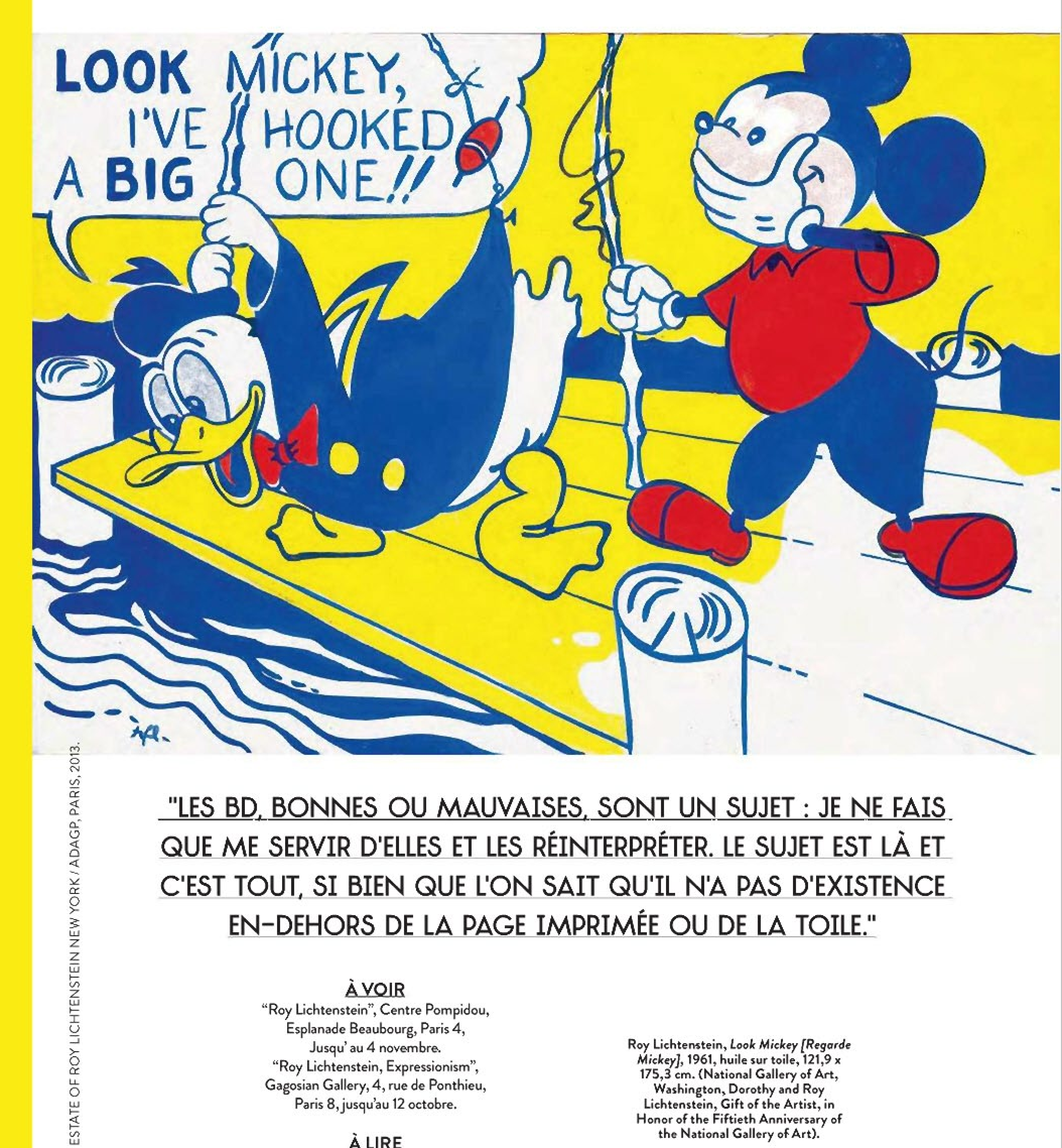
Quelques mètres plus bas, en costume de marin, seul au bord de la jetée, emmêlé dans les fils de sa canne à pêche, un autre petit être est surexcité. Donald Duck s'impatiente et de sa voix nasillarde, s'adresse avec virulence aux instances supérieures. De là où il se trouve, on l'entend jurer, montrer du poing tout en essayant d'éclabousser Roy Lichtenstein avec l'eau de la rivière.

> "L'UN DES ASPECTS DE LA BANDE DESSINÉE CONSISTE À TRADUIRE L'ÉMOTION VIOLENTE ET LA PASSION DANS UN STYLE TOTALEMENT MÉCANIQUE ET DISTANT. EXPRIMER CELA EN PEINTURE DILUE LE PROPOS."

DONALD DUCK
Non, mais qu'est-ce que c'est que cette amnésie ? Tu veux que je te rafraîchisse la mémoire Lichtenstein ? Petit insolent ! En ce moment-même, je suis tout seul dans ce tableau que tu as toi-même créé en 1961 ! *Look Mickey…*, ça te dit quelque chose ?
ROY LICHTENSTEIN
C'est le titre du tableau !
DONALD DUCK
Seulement si Mickey y figure… t'entends ? Sinon, tu peux éliminer la bulle parce que je ne parle pas aux murs ! Renvoie-moi Mickey ou je te fais plonger !
ROY LICHTENSTEIN *tout en reposant Mickey dans le tableau* : Moi ? Plonger dans un de mes anciens tableaux ? Ha Ha ! Ha ! Quel humour !
DONALD DUCK
T'avises pas de recommencer cervelle de moineau ! Tu devrais plutôt nous remercier Mickey et moi.
MICKEY MOUSE
Mais enfin… c'est nous qui avons lancé ta carrière en 1961. Juste avec notre partie de pêche.
ROY LICHTENSTEIN
Oui, c'est vrai ! La toute première BD que j'ai réalisée vous représentait tous les deux sur un radeau. Toi, Mickey, tu avais attrapé le pan de ton manteau avec l'hameçon de ta canne à pêche en t'écriant *"J'en tiens un gros"* ou quelque chose de ce genre !
MICKEY MOUSE
Mais pas du tout ! C'est pas un radeau mais une jetée. C'est Donald qui a la canne à pêche et qui s'écrie très fier *"Look Mickey, I've hooked a big one!"*.
ROY LICHTENSTEIN
Ah ! Oui, bien sûr. Ce tableau m'a été inspiré par un emballage de chewing-gum qui racontait cette blague assez simpliste.
MICKEY MOUSE
Non, non, non… ça provenait du livre pour enfants *Donald Duck lost and found* (Donald Duck perd et gagne), celui de ton fils ! C'est lui qui t'a soufflé l'idée de nous peindre d'ailleurs…
ROY LICHTENSTEIN
Vous étiez tellement loin du sérieux de l'Expressionnisme abstrait très à la mode à cette époque ! J'en étais aussi au début. Je réalisais des peintures en donnant des coups de pinceaux qui formaient des rayures dans lesquelles il y avait des images de Bugs Bunny, Mickey ou toi Donald !
DONALD DUCK
Hé ! hé !
ROY LICHTENSTEIN
Je peignais des cow-boys et des Indiens, des choses historiques… je reprenais des images dans mes livres et je les refaisais à ma manière… ce qui n'a pas trop changé d'ailleurs par la suite. A peu de choses près… Mais vous, vous incarniez tout ! Même réalisés mécaniquement, vous représentiez quelque chose que tout le monde aime !
MICKEY MOUSE
Mécaniquement ?

ROY LICHTENSTEIN
Oui ! L'un des aspects de la bande dessinée consiste à exprimer l'émotion violente et la passion dans un style totalement mécanique et distant. Exprimer ça en peinture dilue le propos ; les techniques que j'utilise ne viennent pas de la publicité, elles n'en ont que l'apparence. Les manières de voir, de composer et d'unifier sont différentes et ont des objectifs différents.
MICKEY MOUSE
Et c'est donc ça le Pop Art ?
ROY LICHTENSTEIN
Le Pop Art, c'est l'utilisation de l'art commercial comme sujet de la peinture. Autour de nous, il y a le monde, il est là. Le Pop Art regarde le monde : il semble accepter son environnement qui n'est ni bon ni mauvais mais différent.
DONALD DUCK
Donc, tu n'es ni l'auteur des personnages que nous sommes, ni l'auteur de la scène… t'as rien fait dans ce tableau !
ROY LICHTENSTEIN
Je vous ai reproduits et adaptés. Disons tout simplement que j'utilise le travail graphique des autres, plutôt que la nature, pour faire mon art.
DONALD DUCK
Ahh… facile ! Pffff… tu recopies le travail de notre père à tous, le grand Walt Disney et tu le signes comme un readymade.
MICKEY MOUSE
Walt ne s'est jamais considéré comme un artiste mais comme un businessman. Je l'entends en rire : *"Les gens pensent encore que je suis un dessinateur de BD mais les seules choses pour lesquelles j'ai tenu un crayon ou un pinceau ces derniers temps, c'était pour signer un contrat, un chèque ou un autographe."*
DONALD DUCK
Il t'a créée, toi, la souris pourtant…
MICKEY MOUSE
Il paraît mais c'était avant 1926 !
ROY LICHTENSTEIN
Dans mon œuvre, on se demande toujours à quel point il y a eu transformation. Si vous regardez les tableaux de près, vous verrez que les sujets sont vraiment transformés.
DONALD DUCK
C'est identique, c'est évident !
ROY LICHTENSTEIN
Les BD, bonnes ou mauvaises, sont un sujet : je ne fais que me servir d'elles et les réinterpréter. Le sujet est là et c'est tout, si bien que l'on sait qu'il n'a pas d'existence en-dehors de la page imprimée ou de la toile ; ce n'est pas un tableau d'un livre de bande dessinée posé sur une table, il doit posséder un aspect plus immédiat.
DONALD DUCK
Il n'empêche que c'est juste agrandi et transposé sur la toile.
ROY LICHTENSTEIN
Non justement, je n'ai pas vraiment l'impression de les modifier. J'interagis avec ces vignettes au point de ne plus penser à la question de l'original, même si je dois admettre qu'une fois que j'ai fini, il y a une ressemblance frappante entre les deux.
MICKEY MOUSE
A l'origine, on n'était même pas dans une BD mais un livre pour enfants.
ROY LICHTENSTEIN
Oui, ce que je crée, c'est de la forme alors que les bandes dessinées n'ont pas de forme au sens que je donne à ce mot. Elles ont des contours, mais aucun effort n'est fait pour les unifier fortement. L'objectif est différent : elles cherchent à représenter, moi je cherche à unifier.
MICKEY MOUSE
C'est aussi toi qui a ajouté la bulle, et d'ailleurs ma réponse à Donald n'y figure pas. On me voit juste rire mais je lui réponds : *"ramène-le à terre et tu auras quelque chose à frire pour le déjeuner !"*
DONALD DUCK
C'est secondaire…
MICKEY MOUSE
… et salutaire pour toi mon cher !
DONALD DUCK
Hé hé hé !
MICKEY MOUSE
Moi, ce qui me frappe, ce sont les couleurs ! Jaune, bleu, rouge… A l'origine, on avait bien plus de nuances !
DONALD DUCK
Walt avait une formule pour ça *"Rêve ta vie en couleurs, c'est le secret du bonheur !"*
ROY LICHTENSTEIN
Je me sers de la couleur comme de la ligne. Je veux qu'elle soit extrêmement simplifiée – tout ce qui pourrait être vaguement rouge devient forcément rouge.
Le véritable ajustement des couleurs est obtenu en jouant sur la taille, la forme, la juxtaposition.
DONALD DUCK
La perspective, elle aussi, envolée ? Le trait est rapide, esquissé…
ROY LICHTENSTEIN
Je suis dans une démarche anti-contemplative.. Je veux que mon tableau ait l'air d'avoir été programmé. Je veux cacher la trace de ma main. Je voulais dire quelque chose qui n'ait pas été dit auparavant et il me semblait que la façon de le faire était plus industrielle qu'américaine. C'était la réalité du monde après tout. On ne vit pas dans un monde qui serait comme une école d'art parisienne et les choses que nous voyons vraiment en Amérique sont comme ça. C'est McDonald's plutôt Le Corbusier et Mies Van der Rohe.
MICKEY MOUSE
En tout cas, c'est avec nous que tu t'es lancé dans les premiers *benday dots* sur toile. Ces points qui imitent la trame des documents imprimés.
ROY LICHTENSTEIN
J'avais appliqué les points avec une brosse en plastique en la trempant simplement dans la peinture. Il avait un côté un peu brouillon. Cette toile n'a jamais été exposée ni mise en vente. Personne ne l'a jamais vue pendant très longtemps. Avec le recul, la citation du tableau est très à-propos : Regarde Mickey ! J'en ai attrapé un gros ! Mais je ne m'en rendais pas compte à ce moment-là.

A ce moment-là, un homme immense surgit d'un recoin de l'atelier, Walt Disney lui-même, et il s'écrie : Coupez ! Parfait ! Envoyez le générique de fin !
ROY LICHTENSTEIN
Ça allait ?
WALT DISNEY :
C'est un très bon document d'initiation à ce tableau qui m'est très cher, Roy. J'espère seulement qu'on ne perdra pas de vue une chose, c'est que tout cela a commencé par une souris…



"LES BD, BONNES OU MAUVAISES, SONT UN SUJET : JE NE FAIS QUE ME SERVIR D'ELLES ET LES RÉINTERPRÉTER. LE SUJET EST LÀ ET C'EST TOUT, SI BIEN QUE L'ON SAIT QU'IL N'A PAS D'EXISTENCE EN-DEHORS DE LA PAGE IMPRIMÉE OU DE LA TOILE."

À VOIR
"Roy Lichtenstein", Centre Pompidou, Esplanade Beaubourg, Paris 4, Jusqu' au 4 novembre.
"Roy Lichtenstein, Expressionism", Gagosian Gallery, 4, rue de Ponthieu, Paris 8, jusqu'au 12 octobre.

À LIRE
Ce que je crée, c'est de la forme. Entretiens 1963-1997, par Roy Lichtenstein, éd. du Centre Pompidou.

Roy Lichtenstein, *Look Mickey [Regarde Mickey]*, 1961, huile sur toile, 121,9 x 175,3 cm. (National Gallery of Art, Washington, Dorothy and Roy Lichtenstein, Gift of the Artist, in Honor of the Fiftieth Anniversary of the National Gallery of Art).

/

SUR UN FIL

Peter Brook par Simon Brook

Pour la première fois depuis quarante ans, Peter Brook, metteur en scène emblématique du théâtre contemporain, a accepté d'ouvrir le rideau sur la face cachée de son travail, et de livrer les "secrets" de ses méthodes. Pénétrant dans l'intimité d'un atelier de recherche et d'improvisation pour lequel il a réuni autour de lui un groupe d'acteurs et de musiciens, son fils, Simon Brook, a filmé ces séances durant lesquelles il les invite à vivre une expérience théâtrale unique, sur un fil... Morceaux choisis.

NEL BARDOU

Peter Brook montre aux acteurs et musiciens comment l'usage d'un accessoire peut enrichir un exercice. (Photo issue du film ***Peter Brook, sur un fil...***, documentaire de **Simon Brook**).

"Il y a toujours ce moment terrible au début d'une répétition, lorsque tout le monde arrive et demande : *"Mais bon sang de quoi s'agit-il ? Qu'est-ce qu'on fiche ici ? Pourquoi nous a-t-on fait venir ?"* En l'occurrence, pour ce film-ci, il s'agit d'étudier quelque chose que très peu de gens considèrent comme étant un défi authentique et presque impossible : à savoir, un théâtre réel, vivant, vivant à chaque seconde, un théâtre capable d'émouvoir et qui ne relâche pas son emprise sur le spectateur.

Les théories sont utiles. Il y a de bons livres. Les écoles ont, jusqu'à un certain point, leurs mérites. Mais l'acte théâtral véritable, capable de vous toucher, de laisser une trace en vous, de gravir l'échelle de la qualité, est plus beau et plus fort. A travers l'acte théâtral, la vie s'écoule de manière plus ouverte. Tout cela est, en vérité, une corde infinie tendue au-dessus d'un abîme dans lequel nous risquons à chaque instant de tomber.

Nous allons ainsi tenter d'explorer différents exercices faits en marchant sur un fil. Cette pratique est exigeante, il doit y avoir sur le plan de l'imagination quelque chose d'authentique et de réel. Vous devez aller du point A au point B d'une façon qui soit constamment vivante et intéressante.

La marche sur un fil est un exercice difficile car il exige tout, d'un seul coup, d'une manière non dissimulée et immédiatement visible. Si le corps n'est pas totalement vivant, à la manière d'un chat, c'est-à-dire totalement éveillé, les plantes de pieds, qui ne sont habituellement pas aussi alertes que d'autres parties du corps, oublient très vite ce qu'elles sont en train de faire. Par conséquent un aspect de ce que la personne est en train de faire s'oublie. Or, la vigilance, ce sens du temps, doivent être présents pour que quelque chose se passe, et se renouvelle chez l'acteur. La différence entre un comédien et un non comédien est que, si ce sont tous deux des êtres humains, l'acteur possède un don particulier : la conscience d'un certain lien entre son imagination et son propre corps.

Petit à petit ce seul terme de "corde raide" a acquis une signification de plus en plus riche, non pas à force d'y réfléchir mais simplement en l'étudiant. Durant les quelques secondes nécessaires pour aller d'une extrémité à l'autre de cette corde imaginaire, cette marche ne doit être ni molle ni faible. L'attention doit être portée sur l'ensemble du corps en mouvement. On peut appréhender l'ampleur de la tâche en s'observant mutuellement. Cet exercice met véritablement en jeu quelque chose qui appartient à la fonction de l'acteur et à celle de toutes les personnes présentes dans la salle.

Il y a donc une impression d'équilibre qui n'est pas une idée abstraite. L'équilibre est quelque chose qui doit être renouvelé à chaque instant. Pour cela il faut établir un équilibre entre aller de l'avant – vers un but – et, en même temps, garder tous les autres éléments en permanence sous contrôle. C'est la pratique du barreur, du pilote de Formule 1, du skieur… mais à une échelle décuplée sur cet exigeant fil du rasoir qu'est la corde raide.

Il y a toujours un plaisir incroyable dans ce qu'on appelle le jeu. Un moment où, au cours de la représentation publique, se libère une joie exceptionnelle. Ce serait merveilleux si l'on pouvait ressentir cette joie dans le monde extérieur à chaque instant de la journée. Peut-être n'est-ce accessible qu'aux saints, peut-être est-ce trop demander. Mais dans ce monde, il arrive parfois que, pendant un bref instant, on puisse goûter à cette joie. C'est pourquoi, à partir du moment où on ressent cette joie, il n'y a pas de différence entre une improvisation "comique" et une improvisation "sérieuse". Quelque chose que l'on ne peut pas vraiment nommer ni analyser, se ressent dans cette liberté, inséparable de l'engagement et de l'implication. Mais si le comique est destiné à "se faire mousser", il n'y aura aucune vie dans cette improvisation. De même s'il s'agit d'une improvisation sérieuse parce qu'on tient absolument à bien faire.

Ce qui est important à la fin d'une pièce d'une représentation théâtrale, c'est la fin, car il n'y en a pas. Au terme d'un spectacle, ce ne sont pas les applaudissements – très agréables pour tout le monde – qui sont importants, mais ce moment suspendu durant lequel un vrai silence s'instaure dans le public : pendant un court laps de temps, il se sent touché avant d'exprimer son approbation comme il le fait habituellement, en applaudissant. Quelque chose de réel a été appréhendé durant un instant.

Extraits tirés du film Peter Brook - Sur un fil, *(*The Tightrope, *2012) de Simon Brook, coproduction Arte France, Brook Productions, Cinemaundici, Cirt. Sélection officielle au Festival de Venise, sortie en DVD en France le 1er nov., édité par Blaq Out (86 min).*

PHOTO RÉGIS D'AUDEVILLE.

Peter Brook et son fils Simon.

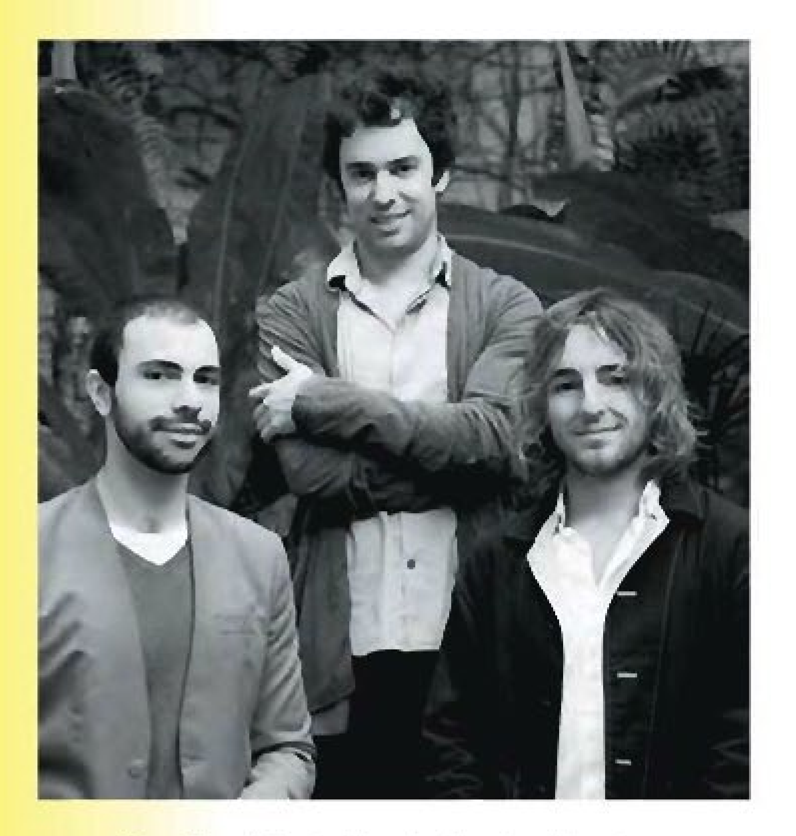
"IL Y A TOUJOURS UN PLAISIR INCROYABLE DANS CE QUE L'ON APPELLE LE JEU. UN MOMENT OÙ, AU COURS DE LA REPRÉSENTATION PUBLIQUE, SE LIBÈRE UNE JOIE EXCEPTIONNELLE."

POINTS DE VUE, IMAGES DE LA FIAC

Chaque automne, depuis 1974, le monde de l'art se donne rendez-vous à Paris pour la Fiac, la Foire internationale d'art contemporain. Ebranlée par la multiplication des foires artistiques dans les années 1980, puis par la crise du marché de l'art dans les années 1990, la Fiac exilée Porte de Versailles revient glorieusement au cœur de Paris en 2006, investissant le Grand Palais. Habitué vs nouveau venu : deux points de vue sur la Fiac.



Shaun Caley Regen.



Felipe Dmab, Pedro Mendes, Matthew Wood.

> "J'AI LE PRESSENTIMENT QUE LA FIAC DEVIENDRA L'UNE DES FOIRES LES PLUS IMPORTANTES D'EUROPE, ÉTANT DONNÉ QU'ELLE JOUIT DÉJÀ D'UNE LONGUE HISTOIRE ET D'UN CARNET D'ADRESSES ÉTOFFÉ."

PIONNIÈRE DE LA SCÈNE ARTISTIQUE CALIFORNIENNE, LA GALERIE REGEN PROJECTS FONDÉE À LOS ANGELES EN 1989 PAR SHAUN CALEY REGEN EST UNE INCONTOURNABLE DE LA SCÈNE INTERNATIONALE, REPRÉSENTANT DES ARTISTES COMME ANISH KAPOOR, DANIEL RICHTER, MATTHEW BARNEY, DOUG AITKEN, WALEAD BESHTY, RYAN TRECARTIN, RICHARD PRINCE...

ENTRETIEN AVEC SHAUN CALEY REGEN DE REGEN PROJECTS

GALERIE DE LOS ANGELES FONDÉE EN 1989

INTERVIEW PAR JÉRÔME SANS

En quelle année votre galerie a-t-elle commencé à participer à la Fiac ?
En 2010.

Que représente pour vous le fait de participer chaque année à cette foire ?
Tout d'abord, le public parisien est étonnamment international. C'est aussi à Paris que se trouvent un certain nombre de collectionneurs très importants. Jennifer Flay (directrice de la Fiac depuis 2004) a réalisé un travail formidable pour faire de la Fiac une foire de grande qualité. Los Angeles étant très loin de l'Europe, il est essentiel pour nous d'y rencontrer la plupart de nos collectionneurs européens.

Quel est selon vous l'état du marché de l'art en Europe, et plus particulièrement en France ?
Il est toujours intéressant de voir comment se construisent et se développent les grandes collections européennes et françaises. A Paris, il y a de nombreux collectionneurs méconnus mais absolument brillants, passionnés par l'art et dotés d'une intelligence que l'on ne trouve pas ailleurs.

Qu'apporte la Fiac à votre galerie par rapport aux autres foires ?
La Fiac est l'occasion de profiter de Paris et du Grand Palais durant une semaine. Paris est une ville tellement internationale qu'on y croise des visiteurs du monde entier venus dans la capitale française également pour le plaisir.

Comment imaginez-vous l'avenir de la Fiac ?
La Fiac est déjà devenue une excellente foire, même si d'après moi il faudrait mieux gérer les heures d'ouverture afin que les participants puissent faire un meilleur usage de leur emploi du temps, et voir ce que les musées et les collections ont à proposer à une échelle plus large. J'ai le pressentiment que la Fiac deviendra l'une des foires les plus importantes d'Europe, étant donné qu'elle jouit déjà d'une longue histoire et d'un carnet d'adresses étoffé.

Regen Projects
6750 Santa Monica Blv.
Los Angeles, CA, 90038,
Etats-Unis
www.regenprojects.com

PHOTOS CATHERINE OPIE/COURTESY REGEN PROJECTS, LOS ANGELES. COURTESY MENDES WOOD DM, SAO PAULO.

FONDÉE EN 2010 À SÃO PAULO PAR PEDRO MENDES, MATTHEW WOOD ET FELIPE DMAB, LA GALERIE MENDES WOOD, REPRÉSENTANT DES ARTISTES INTERNATIONAUX MAIS SURTOUT BRÉSILIENS, EST DEVENUE L'UNE DES PRINCIPALES GALERIES DE LA MÉGALOPOLE MOTEUR DE LA SIXIÈME PUISSANCE MONDIALE.

ENTRETIEN AVEC MATTHEW WOOD DE MENDES WOOD

GALERIE DE SÃO PAULO FONDÉE EN 2010 (AVEC FELIPE DMAB ET PEDRO MENDES)

PROPOS RECUEILLIS PAR ANOUK RIGEADE

L'OFFICIEL ART : **Pour quelle raison avez-vous décidé de participer à la Fiac pour la première fois en cette année ?**
MATTHEW WOOD : La Fiac est réputée pour être l'un des salons d'art européens les plus pointus et les plus intéressants. J'ai également été séduit par la possibilité d'y exposer la dernière série de travaux de notre artiste Paulo Nazareth, baptisée Cahiers d'Afrique. Paulo participera également aux biennales de Lyon et de Venise.

A quelles autres foires prenez-vous part cette année, et pourquoi ?
Nous sommes également présents à Art Basel, à Art Basel Miami et à Hong Kong, à Frieze London, à l'Independent, à New York (l'une de mes préférées !) et à Artissima à Turin. Bien entendu, nous participons à nos foires brésiliennes de São Paulo et de Rio de Janeiro. Mendes Wood est une jeune galerie et bien que São Paulo, notre port d'attache, soit une ville incroyablement cosmopolite, elle reste très éloignée du reste du monde. Nous considérons donc qu'il est essentiel pour nous de nous déplacer et d'assurer la présence de nos artistes dans des événements marquants, afin de les faire connaître auprès des publics européen, américain et asiatique.

Comment voyez-vous le marché de l'art en Europe, et en particulier en France ?
Nous avons toujours reçu un fort soutien de la part des Européens, notamment des collectionneurs français. Les Français ont bon goût ! Même avec le ralentissement de l'économie européenne, les collectionneurs restent exigeants et soutiennent les jeunes artistes.

Qu'est-ce que la Fiac peut procurer à votre galerie que d'autres événements mondiaux ne lui procureront pas ?
J'aimerais beaucoup nouer des contacts avec des conservateurs, des artistes et des collectionneurs basés à Paris. J'ai également entendu dire qu'il y aurait une forte présence d'artistes belges et je suis impatient de les découvrir.

Comment voyez-vous l'avenir de la Fiac ?
Je ne pourrai répondre précisément à cette question qu'une fois que j'aurai vécu la foire en tant qu'exposant. Mais d'après ce que j'ai constaté ces dernières années, la Fiac est promise à un grand avenir et deviendra sans aucun doute l'une des plus brillantes foires européennes.

Mendes Wood, Rua da Consolação, 3358, Jardins, São Paulo, SP, 01416-000, Brésil, www.mendeswood.com

ENGLISH TEXTS

54→55

DANCING WITH A CANVAS

An interview with **Mickalene Thomas** by **Jérôme Sans**

Jérôme Sans : When we look at your work, there is a kind of soul, a seventies spirit, remixed with a sparkling, electronic style.

Mickalene Thomas : Yes, it's all of those things. For me, it's about the future: using elements from the past to define what's happening today, and juxtaposing traditional materials to execute and describe my interests, and who I am. I guess it's an extension of who I am: African-American, lesbian, educated, stylish. All of those things.

Your work is almost musical. When I first discovered your paintings, I thought they were astonishing, revitalizing the surface of the canvas with a beat.

I think that's probably not only because of the materials I use, but also because I always approach the painting physically. The materials themselves are physical. For example, the paint that I use, the enamel paint is very thick, difficult to use and requires a specific application — rhythm when applying it. It's extremely methodical. Thinking of these materials and of how I approach them, it's almost a dance. I think that's where the rhythm comes from in the painting. When I'm working and thinking of the painting, I think of it as an abstract painter, like a visceral and physical experience. It's about the body's relationship to the painting. That's where a lot of painters start to work in large scale, because they want a relationship to their body. Jackson Pollock, that movement of throwing the paint on the floor, is about this relationship. That physicality is about a dance. It's also about rhythm. Mondrian, that was a play on music and words, but also a play on how the painting is made. The way I approach my painting is like that of an abstract painter: I'm thinking about the rhythm, the balance, the tone, so that when the viewers are standing in front of it, they're provided with a sort of understanding that what's been given to them is like a cacophony. It's music poured into the image that they see.

It's almost like lyrics. I often think of your work as a blown-up record cover of the 70s or 80s, that provides the spirit of the songs. That is very uncommon.

I like what you said. That makes me think about a lot in that particular period. Things seemed ostentatious, but they're not really, they come from a real place. People respond to my work in different ways, although it has the varied elements that I'm interested in. It comes from a real place, a sincere place, because it's all about my experiences. I think the only place I know where to pour from is from who I am, and maybe the response to the work is because there is a sense of authenticity to it. But that sincerity, for me, comes from looking at other art that I'm interested in. The other day, I was at the Georges Pompidou Center, looking at Roy Lichtenstein's retrospective, thinking of his trajectory, his body at work, and how I started to see elements of my own work that I correlate to. But at least pop artists used to work together. There's this sense of looking at each other's work.
As an artist, you have to do that. You have to look at artists that came before you and see if there is a void. I had that little epiphany when I looked at his work. I had never considered his work before — I studied art history, but having studied him at school, I just left him there.
I didn't know about his inspirations, which are Picasso, Matisse and Léger. And yet, I can see it in his work.

What would be your references?

Romare Bearden, Wayne H. Johnson, Jacob Lawrence, Matisse, Manet. The work I'm currently working on has some references of Picasso – that's very new for me. Léger also. But then there is De Kooning, and one of my favorites is Hockney. I love Hockney and I look at Hockney all the time, as a contemporary. He was one of the artists I started looking at when I started with my landscape paintings. I saw his show in New York, about three years ago. I saw these paintings and I thought, "That's what I want to do." From my own journeys and travels, I started taking photographs of landscapes. Then back in New York, I really started to think about these landscapes and these particular painters from the Hudson School, and how they incorporate those particular American landscapes. It made sense through Hockney.

I understand your reference to Matisse with the idea of motif.

Motif, composition, color, form. He has a very intuitive and effortless sense of form that is just fantastic. I'd love to be at that place to understand the positive and negative spaces of form.

You bring in high art, with some patterns from African art.

Yes, Matisse was looking at African art and fauvism. I think Hockney would not look at architecture and African art when it comes to form. I think I still look at African art, and try to understand architecture, because that's how we understand space. With Matisse, looking at that is something I'm interested in.

It's interesting because you said you were doing abstract painting, while I personally see portraits of "Black divinities..."

I say that because I don't see myself as a figurative painter. I think figurative painting has a tradition that I don't ally myself with. I'm not very interested in a figurative form that way. I'm interested in the figurative form as a form within other forms, motifs and patterns that I'm working with, as a subject and as an idea. I think that's a different theoretical understanding. I'm not interested in the nude, I try to understand how to articulate the form in the painting space. I'm interested in the form as a shape, as an iconic form. That's why I say I come from abstract painting, because that's what I've been training for. At school, I chose abstract painting. Although I did take a lot of figurative painting courses, that was not my subject. I went into graduate school with abstract painting. I have very little training with working on the figure. I draw the figure, and when I do it's very much about the contour, about the line and seeing the figure in the space.
I could sit here and draw you, it's not gonna look like a master figurative drawing because I don't see and I don't draw that way.

The surfaces of your canvas are always glittering somehow.

Yes. We were talking about high and low art, about craft material, and how to bring this sort of very craft decorative material that's considered outsider or low art into high art. Initially, that was the intent. But the more I develop my interest with the material, I begin to understand it more profoundly, and what this material represents. Not as something to applicate to the painting, but as an artifice that we use to mask reality, to amplify the perception of beauty. It started taking on different meanings.

From canvas, you often go to 3D, creating spaces that you could live in, like the bar you produced in Basel during Art Basel.

That was very exciting. That bar is a new type of space that I'm interested in. It comes out of my practice. It started with thrown fabric on the walls to photograph my subjects, to build isolation in a corner of the room, and drove me into thinking of how to activate that space on a larger scale: an art bar. But that space for me is much more about community in different ways. I started thinking of how I could create a community not necessarily only with the artists, but also with curators, musicians... This space is a raw activated space that I'm interested in as a stage or a platform.

I would say a "living canvas".

It only can exist or be activated by the participants, therefore it can change.

It was called Better Days and, once more, it sounded like the title of an album.

Yes, it's supposed to be! Or a film. It's a movie image. It comes from a group that my mother used to be a part of, that she started in the late 70s with her friends to raise money for sickle cell anemia. I was a part of it as a kid, but I didn't really understand it. It was fantastic to understand the meaning of all these parties afterwards. It was amazing how she was a part of this community of artists.

Why did you call the drink you invented

Proud Mary?
Proud Mary is a take on the song, the history of that song. Ike & Tina Turner weren't the first ones to do that song, but I think Proud Mary is a strong proclamation. Because you've been through it, you live life, and now you're ready to have a drink at Better Days. It's about this woman who is really trying and who's been through a lot. I wanted that rosemary infused vodka, which is based on a drink that I usually make when I have people at my house.
It was really important for me to make a drink that I usually make. The rosemary vodka, with the little sweetness of the syrup, and with the flavor of the cucumber, just makes you feel very warm and cozy. But it's a strong drink, it's mostly just vodka!

That room was inhabited by some characters. You did an amazing job on the casting.
It was really important for me to have every aspect of the bar, even the bartenders.
I chose clothing for every bartender and chose the waitresses, and created three styles.

The next step could be a film. I was there thinking, "I am part of a movie which is about to be shot."
Well, good, it's something that's gonna happen! I want to use these spaces for films. I think that's what work should be. It should evolve from within itself.

—

88→93
SKULTURENPARK, WUPPERTAL
An interview with **Tony Cragg** by **Jérôme Sans**

Jérôme Sans: When and how did you get the idea to create Skulturenpark ? Why in Wuppertal ?
Tony Cragg: I moved to Wuppertal in 1977 after my studies at the Royal College in London. My then wife was born and raised in Wuppertal and we decided to live in Germany for a year because she needed a year to complete her studies. Wuppertal is an old industrial town that has a very interesting history and is full of interesting situations and contradictions, its economic basis, its population and culture all being in a state of transformation, at the same time it is surrounded by hilly beautiful landscape and nature. I have a very good view of this landscape from my studio. Obviously I stayed here for more than a year and In 2002 I decided to try to place sculptures on the meadows and in the forest near my studio.

What was the Villa Waldfrieden ?
Villa Waldfrieden is an anthroposophist villa and estate of about 15 Hectare that was created by Prof. Kurt Herbert's who manufactured paint in the factory nearby his estate and home in the middle of Wuppertal. During the war he helped several artists to avoid persecution, that were forbidden to make their work during the Nazi period, Oscar Schlemmer and Willie Baumeister for example. A friend showed me this somewhat neglected estate in 2003 and I immediately fell in love with it.

How do you see this project within your work ? Have you the feeling that your sculptural work has found here its best location ?
In fact I have not made that many works for outdoors, it demands a larger scale and the materials that can be placed outside are quite limited. The park is probably not the best situation for my work but, it is a really stimulating challenge.

What is your relation to architecture and space ?
I started my work in the 60's and 70's, at a time when everything had to be new and artists were still engaged looking for new non-art materials and it was a characteristic of the art of that time to work in non-art spaces. Already by the early 80's this seemed to me to be a mannerism that demanded certain responses that had nothing to do with concerns and themes of my work. Having to react to a specific space is an unnecessary conditional restriction on my work, the spaces a factory, a living-room, a chateau, an abbatoir or, a church are 'ready- made' spaces, that rarely have any real artistic significance. I make the work I feel I have to make as a response to the themes that have interested me for many years in my studio, where I have conditions that I control. In fact I often have the feeling that the work is at an optimum in my studio and I fear that it is already in a state of decay when it starts to move towards the door.

How do you define the art and cultural program within the park ? How do you choose the invited artists to exhibit ? How many works are shown permanently ? How many new works do ou envisage each year ?
I understand the park as a centre for sculpture, therefore right from the beginning the park has shown a series of exhibitions from artists that I feel to be important and in some way even show the vast range of forms and subjects that sculpture encompasses today. We started with Mario Merz, Eduardo Chillida and Jean Dubuffet, Jean Tanguely, continued with John Chamberlain, Norbert Kricke, Richard Long, Carl Andre and recently have exhibited Didier Vermeiren, Jan Fabre and William Tucker. I am just a sculpture fan, I believe it is a really important activity and plays an important roll in giving meaning and value to the material around us. At the moment we have about 30 works in the park most of them are mine, that is what I possess but, we also have works from Richard Deacon, Thomas Schütte, Wilhelm Mundt, Tatsuo Miyajima, Eva Hild, Jaume Plensa, Bogamir Ecker and others. I can envisage continuing to increase the number of sculptures year for year but, there definitely is a limit as I have seen that there is a tendency to over fill sculpture parks and I want to offer the opportunity to experience the work under good conditions.

According to you, how do you consider the évolution of the story of sculpture, and moreover the "public sculpture", during the last fifty years, in Great Britain, but also abroad ? How do you see the future of this project ?
Sculpture has the reputation of being a bit of frozen reality, exactly what is meant by the term 'statue', however I believe that sculpture has become a fundamental study of the material world, giving value, meaning and even a sense to the material around us. The development of sculpture in the last 120 years has been dramatic and this development has continued at a very rapid rate in the last 50 years. Many sculptors from different cultures have played a roll in this rich, almost dynamic history. I was born and grew up in England so until I moved abroad the sculpture of British artists played a central roll in my understanding of sculpture, however I feel that sculpture is much too important to be just a matter of nationality and that it will continue to become even more relevant in the future. There is never a guarantee for the future but so far it has been very interesting and enjoyable to have had the opportunity to create the Waldfrieden Sculpture Park.

—

100→109
CELEBRATIONS
An interview with **Philippe Parreno** by **Jérôme Sans**

Emblematic of a whole generation, Philippe Parreno has created, since the 1980s, works with a powerful cinematic feel, in which the strange takes precedence over the real. By offering him free rein, the Palais de Tokyo pays tribute to this essential, world-renowned artist, who responds by transforming the Palais into a backdrop for a choreography of works and events.

Jérôme Sans : In September, you have Carte blanche at the Palais de Tokyo. What form will your exhibit take?
Philippe Parreno: It will be an itinerary, rather than a succession of objects. At the Palais de Tokyo, there is room to stray and lose touch with oneself, so I hope to allow visitors to experience a small journey. To my mind, there is no object without exhibition. The aim of scripting the space underpinned my 2010 exhibition at the Serpentine Gallery in London. I began to explore the idea of choreographing the eye, bodies moving through the space according to a suggested temporality—a sort of non-dogmatic mental choreography. The architecture of the Palais de Tokyo doesn't lend itself to the classical monographic exhibition. Instead, the aim is to occupy the spaces as one would an art center. The art center is the ultimate experimental space, inciting risk-taking and criticism. In 2012, the Philadelphia Museum of Art invited me to organize the mise en scène of a historical exhibition focusing on artists who matter to my generation: Dancing around the Bride—Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg and Duchamp (Oct. 30, 2012-Jan. 21, 2013). Modernity must be constantly reinvented, or it tends to lose itself. We often forget, for example, the exchanging of motifs and ideas that took place between artists without any issues of intellectual property cropping up: something would appear in one piece and reappear in another. The exchanges between those five artists were essential and a major step in the post-war emergence of modernity in the USA. For that exhibition, I organized the space so that the eye of the visitor might be guided by a sound or change in the lighting. At the Palais de Tokyo, I'll continue my exploration of that concept.

What will this experience provoke in terms of narrative?
I don't know yet, although I have a sense of something rather dark emerging. I have chosen to show works never previously exhibited in a French institution, such as Zidane, A 21st century portrait (2006) or Marilyn (2012), which are both "tough" films dealing with death, paranoia, rejection and the abject—all themes that are recurrent in my work. I am interested in what Georges Bataille called "heterology", that which thought produces and refuses to acknowledge—excess, rejects, detritus. The concept is personified by the Frankenstein myth. In my film The Boy from Mars (2003), architecture was produced for the film by François Roche. The film has since integrated a museography, but that architecture has survived. Similarly, when I shot C.H.Z. (2011) in Portugal, I created a garden that survived the shoot and continues to grow. The dichotomy of the image and living object fascinates me.

Celebrations seem to be at the heart of your process. It even was a working title for this exhibition.
Yes, it's a recurrent motif, but the title was a working title, which we subsequently abandoned. I like tackling temporal reference points, as works like Fraught Times (Christmas tree, 2009) clearly suggest. The celebration may also take the form of a re-enactment, such as when I reconstituted the journey of Robert F. Kennedy's corpse from New York to Washington after his assassination (June 8, 1968, 2009). Likewise, I reconstitute an exhibition I saw in 2002 in New York, at the Margarete Roeder Gallery: Cage was already dead and Cunningham was still alive; Margarete Roeder had exhibited John Cage's drawings and, every day with the help of Yi-King, one of his drawings was replaced by two by Merce Cunningham. The Cage exhibit finished as a Cunningham show. One body had replaced another; one artist had replaced another. An exhibition is an act of creation or, in this case, an act of love. There is no exhibition history—we can always bring them back like ghosts. A very literary attempt at pneumatology.

Your work is characterized by collaborations. How do you envision them?
Collaborations with artists ended for me with Postman Time (Il Tempo del Postino), produced for the Manchester International Festival in 2007 and subsequently shown at Art Basel in 2009. The idea was to give each artist time as opposed to a space. The exhibition rapidly became a stage for a succession of very different projects. Matthew Barney's lasted three hours; Koo Jeong-A's lasted thirty seconds. As the director, articulating the wishes of over thirty invited artists, Postman Time was singularly exhausting for me. Before starting out on another collaboration, I need time. The completion of Zidane, A 21st Century Portrait with Douglas Gordon closed a chapter, I think. I now admit the concept of monographs and retrospectives, and I see a point in fully exploring one's personal grammar. The Palais de Tokyo exhibition, while monographic, includes other voices, in the sense that they were very present in my past work. Naturally, I plan to show Zidane, which I made with Douglas Gordon, as well as images shot by a webcam opposite the architecture I made with François Roche in Thailand in 2003 for The Boy from Mars. I will also be presenting a piece created with Liam Gillick for Postman Time, featuring a Disklavier piano that plays while black snow falls. The piano is a proto-art object or "quasi-object" to borrow Michel Serres' expression. It doesn't have the status of art object unless used in a certain repertory, more specifically, as a tool of temporality. There is also Ann Lee (2011) by Tino Sehgal, which will be shown. In Tino's version, Ann Lee, a manga character bought by Pierre Huyghe and myself over ten years ago, is played by a real-life young girl. I was very touched by the piece when he showed it to me, especially as I was unaware of its existence. This reinterpretation brings back a ghost in the form of a 13-year-old girl.

The auteur notion is often evoked in your work. Why?
"Making art" always seemed a very complicated affair to me. Like quitting smoking, it requires a lot of willpower. When I was studying at Grenoble School of Fine Arts (1985-1990), the signature appeared to me to be a concept that should be transcended in favor of the idea of a collective, a polyphony. All our output was polyformal. With artists like Pierre Joseph and Bernard Joisten, we employed a particular vocabulary. It was a long journey before I was able to say "I" instead of "we" and, even today, I prefer to talk about "works" rather than "œuvre".

There is a loss of reality in your work, with the strange superseding the real. How do you apprehend fiction with regard to reality?
Fiction is the relationship to the production of an image. The dialogue between these two worlds, fiction and reality, is always interesting. When I created Speech Bubbles for the CGT (Confédération Générale du Travail) union in 1997, I played on the relationship between the individual and collective image. Each person was given a bubble, a comic-book image, in which they could write their own slogan. The image always affects the real a little.

You are a bit like a storyteller, creating and telling stories. There is a suspensive logic to your work. How does the narrative aspect of your work take form?
I am working on a feature film adaptation of Mary Shelley's Frankenstein novel. I would like to manufacture an object that survives the film and exists beyond the realm of fiction. Producing a film involves acknowledging that it filters into our reality, like a form of "pollution", producing a parallel and more dangerous story. As with the paranoid portrait of Zidane, which was seen by some people as a work of fiction, I am interested in weaving or revealing links between those two realms. In this film project, the relationship to its exhibition continues to interest me: how do you show a film after its conception? Working on PR and press releases, isn't that also part of the film? Metastories, stories about stories, are those that most interest me. Even so, having focused solely on exhibition or appearance for so long, I now try to pay attention to the object as well.

The concept of abandonment is also recurrent in your work.
Yes, paradoxically, making Zidane drove me to take an interest in painting and drawing. The film, in which nothing appears, besides that face, eventually engenders a sort of hypnosis. The process is non-didactic, like being in a car and starting to dream. Some of my work, such as Ann Lee, representing things undertaken then abandoned, proceed from this principle. The production of a form is always painful: articulation followed by negation, and back.

You adopted the vocabulary of filmmaking even before you made films. What is your relationship with images and movies?
As a student, I preferred to talk about "the image". There was a group of us like that. Although I have to admit that we didn't produce much! Our dialectic and discourse were not those of art but of the cinema. The vocabulary of

Translation

filmmaking is very rich, productive of the real. Moreover, integrating commentary into one's process seems to me to be generational. It stems from a sort of schizophrenia.

Spectacle and festivities are central aspects of your work. Why?

Spectacle has a negative connotation. Even though it's quite groundless. The cyberpunk literary movement and the concept of "virtual reality", defended in the late 1980s by authors and essayists such as Jaron Lanier, seemed to me an obvious attitude to adopt. Cyberpunks were people taking over things left by the system in order to manufacture new machines likely to change it.

Your vocabulary is eminently pop: the Christmas tree, birthday candles, an iconic soccer player, helium balloons, comic-book speech bubbles, mangas...

Yes. These are signs belonging in a book of spells used by industry. Magic signs can affect our consciousness. An object can empty and fill itself with a coefficient of art in accordance with a particular context. In the case of the Christmas tree, for example, art recedes as the Christmas period approaches. My most pop pieces play on that paradox: they may be art objects, but they still have a chance of "slipping through."

What position does the portrait occupy in your work? Is it another of your "celebrations"?

Yes. The portrait is ever-present: Zidane, Zoé, Marilyn, Robert F. Kennedy... Yet, at the outset, I refused to say I was making portraits. I thought it was indecent. But making a portrait of someone is rooted both in celebration and an urge to know. When I showed Zinédine Zidane the final cut of the film, he said, "That's right, that's me". Soon after, I saw the portrait of Pope Innocent X by Velasquez (dating from 1650 and shown at the Doria Pamphilj Gallery in Rome). The story goes that when the pope saw it, he exclaimed, "Troppo vero (too true)!" The portrait has a relationship to truth and confession. While we were screening the film for him in editing, Zinédine started talking to us. Several of my works explore the question of truth or, as Bruce Nauman says, partial truth.

—

110 → 113

PLAYER FOR TINO SEHGAL

by **Philippe Artières**

The British-German artist Tino Sehgal (born in 1976) develops what he calls "constructed situations," in which one or several people following his instructions create unsettling performances where speech and text play a decisive role. Winner of the Golden Lion for best artist at the Venice Biennale, and Turner Prize-nominee, he will present his first "exhibition" or performance in China at the Ullens Center for Contemporary Art in Beijing. It will be a new challenge for an artist whose work explores "disconnects": in another cultural context, how can one apprehend and question one's relationship to others and language?

The historian Philippe Artières was one of the interpreters of Sehgal's This Situation, presented at the Marian Goodman gallery in Paris in 2009. He recounts a strange and powerful experience probing the mechanisms of thought.

It was autumn 2009; I had received an email from his assistant; I didn't know her any more than I knew him. The message informed me that, by using keywords, he had come across my name and that my work overlapped with his field of interest. My interest was in self-writing; his interest was in self-fashioning. He suggested we meet in a café in the Marais; I risked nothing by accepting.

At first, we made smalltalk about his life in Berlin, mine in Paris, his infant child, mine who were growing fast. Everyday chatter. I liked him. He was candid and smart, open and seductive. He was putting together a piece for the Marian Goodman gallery in Paris, just around the corner in a courtyard locale. He needed players. The game was going to run from late January until early March, six weeks in all, plus a week's preparation. We would never work more than four hours a day, 11am-3pm or 3-7pm. For my participation in each session, I would receive 75 euros. What did I have to do? "Converse," he said. "Converse with five other players in a big empty space." According to rules he would explain all in good time. An artist was asking me, an intellectual, to engage with others. I had no reason to refuse.

A few weeks later, I received an email listing forty quotes that Tino Sehgal asked me to learn by heart. I had put out some feelers about this fellow. To say the least, he'd made quite a name for himself. I was overwhelmed by a wave of panic. I'd already worked with a star of contemporary art and it was by no means restful. I took care to google all the quotes, just in case. I could rest assured—none of them were by Hitler or Stalin. Rather Montaigne, Foucault, Pascal and a pack of economists whose thoughts would punctuate our conversation. Learning them was another matter entirely. I restricted myself to the shorter ones and, above all, those I liked.

The date of our first meeting at the gallery on Rue du Temple arrived; I was way behind schedule with my memorization task; Tino Sehgal was there, as he would be for almost the full duration of the exhibition. I encountered my fellow players, whom I didn't know except for a vague acquaintance, an expert on salons, and a friend whose name I had given to Tino Sehgal. There were all sorts of people—sociologists, political scientists, philosophers and historians—dozens of scholars. The artist explained the rules of This Situation. We would alternate in positions around the room, adopt intellectual positions inspired mostly by characters of works in art history and, above all, move in accordance with two stipulations—walking backwards, every gesture in slow-motion. When I came out, I was laughing, but my smile had faded the next day when I realized that each quotation was intended to spark a conversation between me and my comrades whenever a visitor got it into his or her head to enter the gallery. It occurred to me to back out, especially as Tino Sehgal insisted on us participating several times in the week. No longer an escapade, my participation was a full-time commitment.

The big day came. A table laden with dried fruit, juice, coffee and cookies had been set up in our base downstairs at the gallery. Tino's assistant would replace any of us in an emergency. The artist would be a reassuring presence. We began slowly; there were moments of complete immobility and silence; galleries are not overrun with visitors on Mondays. We had come to talk and there we were, mute. Frustration grew. Then a couple entered. We welcomed them with a chant of Welcome to this situation... One of us threw out a quotation: In 1873, somebody said... We discovered the voices of the other players along with the visitors; we made acquaintance with their bodies in the almost perfect slow motion that they offered us. During the early rounds, we stuck to our positions, but an abstraction rapidly developed, in the sense that we were caught up in the game and became parts of an apparatus that escaped us. Professional speakers, with our battery of tricks and ploys, we found ourselves caught in a speech trap. Some couldn't stand it. One, the most famous among us, resigned. Others withdrew into silence, participating as little as possible in this narcisso-masochistic exercise, in this mise en abîme of our power of speech.

As the game progressed, we began to have our favorite partners and our scourges. Visitors returning several times produced in us both anxiety and jubilation. Sometimes the gallery was packed to the extent that the machine hiccupped, the bodies bumped into each other and spoken words were suffocated. But what undoubtedly brought us all back to play again and again, in the thrall of a growing addiction in some cases, was the pleasure given by the displacement that Tino Sehgal succeeded in inciting us to perform. We were no longer ourselves but espoused new, ever changing intellectual positions, foreign to what we thought but born of the possibilities offered by This Situation. The concentration that the game required and centrality of the body appeared to facilitate the wandering of the mind. Its nomadism, perhaps. From such varied backgrounds, we specialists of small objects became cogs in the machine of This Situation, acting and thinking differently, turned toward new places and exteriors. We were losing control; we were in suspension. The white cube, the absence of noise in the nearby street, the runtime of the sessions—everything came together to erase individual arguments, to produce a conversation, a strange collective object as beautiful as it was ephemeral, as fragile as it was improbable. There were moments when this magic refused to appear; were they failures for this reason? No. Most likely the moments of rapture did not so much hinge on one of us as on the situation, on the people in the room sitting in a corner, on what we each had done before, on the succession of quotations... Nobody knows or will ever know. I have not the slightest trace of those sessions, nor the names of the players who took part in them with me. I don't know who they are, no photos were taken, no recordings made. We were there, let's say. Nothing can prove it now. Only Tino Sehgal knows but he has most likely already forgotten. This Situation has no memory.

—

148 → 151

THROUGH A MIRROR, SHARPLY (LATOYA RUBY FRAZIER)

by **Dean Daderko**

In her renowned documentary practice, LaToya Ruby Frazier focuses her attention on her post-industrial, United States hometown of Braddock, Pennsylvania. Between 1980 and 1985, Braddock experienced a major crisis: as its steel mills downsized or ceased operating, an industry that had previously supported more than 28,000 workers suddenly had jobs for only 4,500 of them. Spikes in unemployment and underemployment resulted in widespread economic instability and drove many residents to abandon the area in search of a better life elsewhere. What was once a thriving town with a population of more than 20,000 people and dozens of churches, schools, stores, restaurants, and theaters is home to less than 2,500 individuals today.

While some individuals were fortunate to leave, racially and economically discriminatory housing practices restricted the movement of other Braddock residents. A sweeping crack cocaine epidemic further weakened the disadvantaged community. "Every stereotype you can think of is what I grew up seeing in the media," recalls Frazier. "We were demonized as bad, poor, Black drug addicts." Townspeople watched in horror as abandoned homes and businesses began to deteriorate and collapse around them.

LaToya Ruby Frazier's work offers productive and critical counterpoints to portrayals of Braddock residents as powerless victims, though it does not ignore their disadvantages. Her unflinching eye and her gift for communicating through documentary images connects her to other socially engaged American photographers like Dorothea Lange, Walker Evans and Gordon Parks. Frazier's vision, however, is particularly poignant for its contemporaneity. As she sees it, her work is "the story of economic globalization and the decline of manufacturing as told through the bodies of three generations of African-American women." The primary subjects of this chronicle are Frazier's Grandma Ruby (1925-2009), her Mom (b. 1959) and the artist herself (b. 1982).

Frazier's photographs afford us an intimate opportunity to see the world through her eyes. Grandma Ruby on Her Recliner (2002) shows her grandmother relaxing under a blanket, her arm thrown behind her head in a surprisingly youthful gesture. Though she has fixed her gaze on her granddaughter behind the camera, in the moment captured in this photograph, Grandma Ruby looks directly at us, taking us in with her gaze.

Even inanimate objects in Frazier's photographs seem to communicate personal force. In Aunt Midgie and Grandma Ruby (2007), an illuminated lamp on a bedside table casts a glow over a trio of framed photographs. In the first, we see a smiling schoolgirl. The second is a portrait of a graceful woman taken during a pensive moment. The creases and folds of the third photograph—a portrait of an infant—suggest that it may be much older than the others. Sitting in front of these photographs atop a doily are a pair of folded eyeglasses, a soft pack of cigarettes, a lighter, a hairbrush and a chipped glass ashtray. A bottle of hair moisturizing spray peeks out from the background. Taken together, these objects suggest a life outside the photographic frame, but the narrative is hazy at best. In her book Photography and Collective Memory, Marita Sturken points out that "memory appears to reside within the photographic image, to tell its story in response to our gaze… Yet memory does not reside in a photograph, or in any camera image, so much as it is produced by it." While Frazier's "portrait of portraits" seems suffused with telling details, the story it more likely tells us is one about our own processes of imagination and projection.

Mom and Me (2005) is the most straightforward work in the series of collaborative portraits taken by Frazier and her Mom: mother and daughter take each other's photograph, and the two prints are mounted side by side. Momme (2008) is a juxtaposition of Mom's profile with a frontal view of Frazier's face. Frazier sits behind her mother, and their features line up in a way that suggests that the boundaries between them are fluid and complex. The most recent work in this ongoing series is Momme Silhouettes (2010), in which Frazier and Mom have photographed their shadows cast on a bedsheet printed with a pattern of flowering branches and songbirds. Presented in a gridded format, these nine separate and idyllic photographs suggest the birds have come to land on a proffered finger, in a cupped hand, or upon a shoulder. Seen chronologically, these photographs trace Frazier and her mother's investigation and increasingly complex understanding of the medium of photography. Their collaboration begins with straightforward portraiture and progresses towards increasingly subjective, psychologically weighted, even poetic approaches.

Frazier's documentary practice also speaks to her commitment to social responsibility. Campaign for Braddock Hospital (Save Our Community Hospital) (2011) is a suite of twelve photolithograph and silkscreen prints that critically address Levi's "Go Forth" ad campaign. Shot on location in her hometown, the blue jeans advertisements romanticize "urban pioneers," offering slogans including "ready for work" and "everybody's work is equally important." Frazier found the Levi's campaign to be patently offensive: "They're promoting the idea of this 'urban pioneer,' and they have no clue about those of us in Braddock who have been here all along, fighting for access to safe housing and health care."

Ironically, Levi's campaign was rolled out during a period when a group called Save Our Community Hospital was actively protesting plans to close Braddock's only hospital. Founded in 1906, Braddock Hospital merged with the University of Pittsburgh Medical Center (U.P.M.C.) in 1996. In 2009, residents learned that U.P.M.C. planned to shutter the facility, citing underutilization and consistent financial losses. Frazier's print series frames the group's efforts as a counter-narrative to the Levi's campaign. In some of the prints, she adds textual notations to appropriated advertisements. One of these shows two young men standing on either side of a horse with the words "Go Forth" painted over the image. Below it, we read this notation: "How can we go forth when our borough's buses and ambulances have been cut?" Another image shows U.P.M.C. during the teardown process, with Mr. Jim Kidd standing in the street holding a sign that reads:

U.P.M.C. IS / RACE-BASED / CLASS-BASED / HEALTH CARE

Below the image, a caption poses the question, "Do we really need $50 jeans or $250 trucker jackets when we don't have medical care?"

In the face of these hardships, or perhaps precisely because of them, citizens in Braddock have been mobilizing to take matters into their

own hands. The community endures. Forged in this crucible, Frazier's documentary practice is a form of visual propaganda that is deeply concerned with how power can be identified, claimed, and redirected. While popular opinion may assert that a participant driven by her emotional connections to an issue may be too biased to see a situation clearly, Frazier's work communicates her concerns with the utmost clarity and conviction. Even as she addresses urgent issues, emotion never clouds her vision, but instead gives it a compelling authenticity. The precision, economy, and honesty of Frazier's delivery make her stories so available that, like a mirror, it lets us see ourselves in her work.

—

152 →157

SCENARIO FOR A FOUNDATION THYSSEN-BORNEMISZA ART CONTEMPORARY, VIENNA

A conversation between **Francesca von Habsburg** and **Daniela Zyman** by **William Massey**

Founded in Vienna in 2002 by the collector Francesca von Habsburg, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary supports and promotes unconventional art projects which defy traditional categorization and challenge the public's eye on art. On the occasion of the opening of the latest show of Cerith Wyn Evans (Wales, 1958), Francesca von Habsburg converses with the curator-in-chief of the foundation, Daniela Zyman – a tandem that has been reinventing the traditional role of the institutional collector for ten years, always with style and independence.

Daniela Zyman: Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (TBA21) is currently presenting an exhibition titled: *Cerith Wyn Evans: The What If?... Scenario (after LG)*. This title projects a precarious and notional sense of the future: "What if?" is an expression which can engage quite a few speculations. Francesca, do you think it somehow incarnates the spirit of the foundation?

Francesca von Habsburg: It's probably more a question which has been the driving force of the foundation since the very beginning. One of the very first pieces I bought for the collection was a work by Cerith Wyn Evans, titled *Cleave 01 (2001)*. At the time I couldn't begin to imagine that the foundation would go so far. However, when you choose such a piece at the very beginning of a collection, you have subconsciously decided where the collection is heading.

This particular work is quite complex: Pier Paolo Pasolini's mysterious novel *Petrolio* is read by a computer, translated into Morse code and transmitted in pulsating light signals onto a wall, above a neon sign that reads "Now let's see what's happening in the Superimposed Vision Scene". Playing with the visible and the invisible, with sign and meaning, Cerith's oeuvre is part of the DNA of the foundation.

Yes indeed, building the foundation has been a journey of collecting particular artists who are symbiotic of what we are trying to achieve: we follow them with a lot of loyalty and have a retrospective look on their work. These enduring relationships have led to new commissions and extremely courageous projects. When Cerith was here installing the show, he was amazed by the way all of the works that we have acquired over the last ten years came together into this one big space and how they interacted with one another. I see some kind of provocation in our approach, putting very powerful pieces together, pieces which would definitely have singular installations in a museum or a gallery context.

The exhibition's title also conceals a reference to Liam Gillick (after LG), another artist that we all here appreciate a lot and who is represented in the collection. In the second part of the 90s, Liam had already developed a body of work around speculation, about thinking the future in various conditional terms. This idea of multiple futures suggests different trajectories into the unknown. Cerith's work is very much about 'leaning on', referencing, embracing, collaborating… all these terms suggest subtle forms of engagement with other creators and artists and inform about his operational mode. A key work in this exhibition is the new commission: *A Community Predicated on the Basic Fact Nothing Really Matters* (2013). It raises the question of "what matters?" – in the sense of "Nothing that matters", the metaphysical or physical nothing, or alternatively the colloquial "nothing matters", and performs a sleazy linguistic twist that allows him to embrace the totality between Nothing and nothing including dark matter or anti-matter. What role do speculations and scientific models play in our understanding of the future?

The search for dark matter, the Higgs boson… in the end, the question is: did God create the Earth in seven days? Or was there a fusion of energy that created mass from just gas and light? Trying to figure how it all began… This is how I see collecting: you start with an inspiration, an idea and it expands. You fall into a world that you create around you, then you start taking a particular trajectory. I was invited to visit the European Organization for Nuclear Research (Cern) a few years ago and, since then, we had wanted to do a project together. Cerith's latest work is the first manifestation of this collaboration. Cerith is fascinating; he really understands what scientists do. His new neon is the perfect link to bring that together. It's extremely simple but terribly complex at the same time. The Murano chandelier also contains this duality: it's loaded with a lot of meaning but it might just trigger mere curiosity among the public. How come it is hanging so close to the floor? Why is it flickering? Why is there Morse code on the wall? All these questions are numerous points of entry to Cerith's work.

The journey with Cerith has been essential, but we did have great encounters with other artists such as Monica Bonvicini, Ragnar Kjartansson, Olafur Eliasson, Carsten Höller.

I would say that long-term relationships with artists have proven to be the most fulfilling ones. One of the very first commissions we got into was Kutlug Ataman's project called *Küba* (2004). He visited the homes of thirty Kurdish families that lived in the outskirts of Istanbul. The installation consisted of forty monitors playing the stories of these people explaining how they tried to defend their identity while being immersed in an expanding metropolis.

Ten years before Gezi Park… This community had come to Istanbul in the 1970s and called itself "Cuba", after the island. They already had the same issues as today, being pushed away from their living space, a shantytown that they had occupied for thirty years. Kutlug understood how political their fight was while others could have said, "Who cares? It only concerns a small number of people".

This insight generated incredible compassion. As a matter of fact the dreams and fears that they had, were the same as mine. Women wearing headscarves were talking about sexuality and I said to myself "I think about these things in secret and there's a women in a headscarf talking about it".

***Küba* has been a crucial moment for Kutlug. The project was co-produced by Artangel in London and the Carnegie Museum of Art in Pittsburgh and not only established Kutlug as one of the major artists of his generation in Turkey but also demonstrated his social concern and sensibilities.**

I feel that some of our commissions have made a difference by allowing artists to venture into a new body of work, to take a step which they wouldn't have been able to take with a gallery. Sometimes artists get railroaded into doing the same kind of work over and over again because it sells like hotcakes. A few years ago, when the art world really took off, a lot of people started collecting and jumped on that plane. I remember sitting here in Vienna and thinking, "We are not going to chase that flight. We are going to enjoy the vacuum it leaves behind, find a space, and create a niche for the foundation." Then, once everybody had their head spinning, they would call us up in search of sobriety and simplicity.

Some artists, especially those who experienced the explosion of the past decade have somehow come to the recognition that being commercialized and exploited as a product was not satisfactory. The urge to create meaning and to find a place for dialogue is embedded here. Carsten Höller is somebody who every now and then comes to the point of saying "We can't go on like this!"

He even says he is not an artist! Then he gets over it.

Not an artist in the sense of some jet setter dropping objects here and there. He is not criticizing "art" per se but is troubled by the tension of this extreme "commodification" that we are experiencing today. Public institutions used to offer a scenario in which artists could do rather ambitious things. But museum directors have had pressure to succeed in terms of numbers and they don't have the budget they had ten years ago. Francesca, what do you think is the scenario of the foundation for the next ten years?

That's the ultimate challenge. The problem with a lot of private collectors is that they model their institutions on existing state run museums. That seems to me to be driven by a competitive spirit. I want to do the exact opposite and stay within the range that my own independence allows me to explore, without any compromises. What I am looking to achieve is more something alternative and complimentary to existing structures. When you support artists as we do, you have to leap into some sort of darkness without knowing what the end result will be. I get asked very often "What if you don't like what you get in the end?". I look back, astonished. This has never happened to us! On the contrary, it has always been a source of excitement, especially knowing that we haven't interfered with the creative process, just kept it on course and nurtured it. Walid Raad is a perfect illustration of this. He had a clear project in mind and TBA21 was the perfect facilitator to realize his project, *Scratching on Things I Could Disavow: A History of Art in the Arab World*, produced in close collaboration with the Festival d'Automne à Paris and the Wiener Festwochen, who we have worked with before on *Don't trust anyone over Thirty*, a performance piece by Dan Graham, Tony Oursler, The Huber Marionettes and Japanther. The performance/exhibition *Scratching on Things I Could Disavow* eventually became Raad's great presence at documenta 13 in Kassel last year, after touring the festival circuit. We love these crossover performance projects. Vienna needs a new venue where cross-pollinated interdisciplinary projects can co-exist with exhibitions and the exchange of knowledge and ideas. This is the niche we are carving out for ourselves whilst designing our space for the future, where food is as creative as poetry, and music is as demanding as physics, and art is as challenging as great theatre, and preferably all in one space all together.

Making things happen that would otherwise never see the light of day, that's in essence what TBA21 is about.

If all else fails, I can follow up on my "art dump" idea which seems to be catching everybody's imagination now. I would dig a big landfill and basically dispose the whole collection properly packed and nicely labelled and just bury it under the ground. I bet some archaeologist of the future could maybe find a microcosm of what was interesting 500 years earlier! It's one way of telling the story! But God forbid, the world certainly does not need another art mausoleum!

—

210→213

FANTASTIC MR FOX

Maurizio Cattelan in conversation with **Guillaume Houzé** by **Myriam Ben Salah**

Guillaume Houzé, great-grandson of the founder of Galeries Lafayette, is director of corporate image of the century-old institution. With the creation of Antidote, an annual exhibition in the Galerie des Galeries, in 2005, and the Lafayette Prize, Houzé opened the door to contemporary art, and he continues in the same vein with his private collection and Foundation project. For L'Officiel Art, he talks with Maurizio Cattelan, whose partner-in-crime he was in the production of a recent issue of Toiletpaper magazine.

Maurizio Cattelan: First time we met, we were wearing the same shoes. Same Buffalos as Kanye West. What do you think you, me and Kanye West have in common?

Guillaume Houzé: I think what you and me have in common is not knowing who the hell Kanye West is!

Or maybe we're just fashion victims. You're surrounded by fashion, what's your relationship to fashion?

Obviously I live in a fashion environment. I'm fully part of the history initiated by my great grandfather Theophile Bader, the founder of Galeries Lafayette who started the trend of accessible fashion wear. He used to send stylists to racetracks on Sundays to copy what high society women were wearing and you would find the dresses in the store a few days later. 70 years before Zara! In the 20s, when Galeries Lafayette bought the Madeleine Vionnet fashion house, it was also to focus on a fashion that was releasing women from the corset. For me, that's fashion. It's not a matter of social status, it's a way to allow the greatest number of people to feel good, it's way to extend wellbeing. As for myself, I'm anything but a fashion victim! I have an extremely simple vision of things. A "less is more" kind of thing.

From your collection and the grey hair on your chest I would think you're a certain age. How old are you?

I'm 31.

That's younger than I thought. When and what was your first experience with art?

It was at my great-grandparents', where art had an important place and where impressionist and classical works stood alongside modern pieces, like Soutine's, which had a really strong effect on me. It was at that moment, when I was still a kid, that I started being interested in art.

When did you start collecting it?

When I was a teenager. The first work I bought, I was 13 or 14 years old. It was an Erró, a tribute to Picasso and Léger that I still own.

What works are there right now in your house? Why did you choose to live with them?

We should have done this interview at my place! I live with a lot of works. In my previous apartment I had less. Most of my collection was stored and I could actually just flip through my certificate catalogue to get enough: I didn't need to have them by my side. The works I have right now at home can seem dark and monochromatic. There are lots of faces and masks: Mathieu Mercier, Martin Boyce, Genet Mayor, Ugo Rondinone, etc. Unlike when I started collecting, I don't consider my place as a temporary museum anymore. I now need to live a long time with the works.

Do you collect global or local?

Oddly enough I'm actually not so much into collecting anymore.

We got a scoop!

I would love to do more programming and less collecting. The Famille Moulin endowment fund that we're creating with my family will be precisely focusing on how to produce works and accompany artists in their projects more than acquire them. Of course, it's essential for collectors to keep supporting artists, but my personal and professional life project from now on is much more directed towards the production of ideas and projects. Besides that, I'm definitely more into a global perspective. It's true that when I started collecting and when I initiated the Antidote project at the Galerie des Galeries, I was still training my eye and my interests were more local. It was also a moment in which French artists were under represented on the international scene. But besides Antidote, my collection had an international touch very early.

Describe your collection as you would want it to be described.

I think that other people are more legitimate to talk about it. Only time will tell if it's a relevant and cohesive collection.

Family seems to be an important part of your life/work/passion for art, isn't it heavy to deal with sometimes?

My family is definitely ever-present in everything I do, personally and professionally. In the current context, it's an obvious strength. It's important to be able to rely upon a familial model that's has existed for generations. It's also a burden sometimes, or at least a system whose subtleties you have to learn to handle.

You're director of Galeries Lafayette's image. What's image for you?

I don't think image should be an ad hoc construction. I try to initiate actions that will draw an image in 50 years. The most precise one possible, I hope.

What image do you want Galeries Lafayette to have?

I think the Galeries Lafayette has to be the reflection of what life is today, to offer to the greatest number of people all the ingredients of the city's contemporaneity. It's a mix of consumption, culture, experiences, encounters, exchanges and projections that makes it a place creating social connections. It has to in tune with what's happening around.

What image do you want people to have of you?

A kind person? In Toiletpaper 7, you credited me as Fantastic Mr. Fox. Maybe that's the image that I'd like people to have of me: a nice and elegant character that focuses his energy on supporting a very incongruous community. And he's a chick thief!

What's your favorite image in Toiletpaper?

I love the panties hanging in front of the Reichstag. It's really funny. I also like the two girls with blood splashing in between them.

Why do you like Toiletpaper?

For the madness, freedom and infinite boldness. And the ever-present humor. Also, because there is a mix of hyper-produced creativity and a kind of "handmade" touch. One can feel that behind the pictures there is a crew, a clan, a family, which is really touching in a way. An extremely creative machine that stays strongly human. I think you can feel it in the images.

Bringing art into a department store is very Andy Warhol of you. What made you do it?

A department store is a living environment, a place where one can exchange, share, discover, encounter. Art has to irrigate all of that. We are a major actor in the city and we have to take into account the great appetency there is right now for art. Just look at the big exhibition visitor numbers; art has definitely spread deeply into our society. Department stores have to step up on these matters and offer artists and creators a different visibility. Art is essential, and not only from a merchandising or scenographical point of view. We have to be the articulation between creation and the public. We really don't want to use art as the foil to a commercial approach. We'd rather allow creators to take advantage of the millions of visitors that pass through our stores. The Centre Pompidou receives 3.5 million visitors per year. We get 35 million. Art is engraved in the brand's DNA.

I'm constantly asked about cities when it comes to art: what about Milan or New York. I guess it's a journalist trick. So what about Paris?

I often thought that Paris fostered preservation and conservation rather than boldness and creation. But actually Paris gets things moving all the time. You can discover a hidden work by Walter de Maria at the Palais Bourbon, you can run into Chareau's glass house in rue Saint Guillaume, you can explore excellent emerging galleries in Belleville. Also, on another level, the perspectives created by the "Grand Paris" project are huge. Unfortunately the cost of living makes many artists and creators move. Paris is a rather conservative city.

What do you feel you absolutely still have to do?

To love. It's always been the starting point of everything I do. I want to complete the projects I initiated. The Foundation, for instance. And I want to position Galeries Lafayette in the 21st century. And I also want to love my wife and daughter even more.

Hans Ulrich Obrist end: "do it!"

—

138→147
LUCIFER & I - LORIS GRÉAUD MEETS KENNETH ANGER
by **William Massey**

Kenneth Anger was born in 1930 in Santa Monica and grew up in Hollywood. He is one of the masters of experimental cinema, and has inspired a whole generation of filmmakers, musicians and visual artists. During his last stay in Paris, he met Loris Gréaud who confesses a genuine admiration for this legend of cinema.

Loris Gréaud: We are meeting in a Protestant temple, quite a place to have a conversation with you!

Kenneth Anger: Yes indeed. I find the doves on the floor really odd. They look almost diabolic. I lived many years in Paris but I never came here.

Do you come to Paris often now?

Usually about once a year. Paris was my home for over twelve years. It's always good to be back. A lot of things have changed but the essence of the city hasn't changed. I love it.

You first time came to Paris after a letter Jean Cocteau wrote to you, is that right?

Yes. My little film *Fireworks* had been shown at the Festival du Film Maudit in Biarritz in 1949. Cocteau wrote me a letter about it, a letter signed with his famous star. I have always kept it. I was so happy about this sign of recognition. It was one of the main reasons I came. I soon met Henri Langlois and Mary Meerson, who were among the founders of the Cinémathèque française. We became very close friends.

And you made a movie.

It was called *La Lune des lapins*. It was with mime artists from the Marceau school, whom I was friendly with. It was the typical commedia dell'arte featuring Pierrot, Colombine and Arlequin, the three rivals who always evolve in different contexts. I made the film on 35mm because this was what was given to me by the Cinémathèque.

Talking about the material you use, what do you think of digital?

My projects used to be on 16 or 35mm. There were wonderful colors available on Kodachrome, which is now extinct. This has been like taking my paint away from me. I now work on digital and frankly I haven't had any choice. I call the digital technology "image capture" because it captures images as flypaper catches insects. Obviously DVD discs are very convenient because I can travel and have several hours of film on tiny things. However, I talked to technicians about it and they told me the DVD discs would disintegrate in twenty years. They seem permanent today but it's an illusion. What will be left in a hundred years?

You would like something to be left?

Absolutely. It fascinates me to think of people who could find a little interest in my work in the future.

Like a time capsule… Last year I made a film with a thermal camera usually used by the Army. Its technology simply transforms heat into light. Hot bodies produce light in the image so the military can estimate how many people are in a building for example. It's technology that was designed to kill people.

I have seen some examples of this. It's a very weird kind of ghostlike, nightmare thing.

The images are really cold, clinical, black and white, but they are surprisingly beautiful at the same time. I decided to shoot a kind of "thermal porn movie." I asked professionals to have sex in front of the camera. Approaching orgasm, the bodies got hotter and hotter, and

therefore produced more and more light.
Can I get a copy of this film?

Yes, of course!
Perhaps you would be happy to have it permanently preserved in the Kinsey Institute. Kinsey was a friend of mine. He founded an Institute for Research in Sex, Gender, and Reproduction in 1947. It still exists today, collecting material on sexuality.

Definitely, and as I like the fact that we are discussing this in a church, I would like to ask you what you think about spirituality.
You either have it in you or you don't. One can have a spiritual connection in various ways. Most people think I'm a pagan. Paganism is a form of spirituality, connecting with nature, so I don't mind that people call me that.

What do you call yourself?
I have studied the British occultist, mystic magician Aleister Crowley for years so I'm quite close to his thinking, without being dogmatic about it. For example, Crowley likes doves because he says that they are very lecherous. There is the legend of the Holy Ghost in the form of a dove, impregnating the Virgin Mary.

One of my latest projects refers to Dante's Inferno. Some people–they are professionals–jump from a 12-meter high tower into the void. I like the idea of falling, falling, falling… but also that at some point things can reverse and that one can fall upwards.
That's possible. It can happen in dreams…

Or in nightmares.
Well, a nightmare is a dream in black and red!

How would you define your work?
I would call it "cine-poem."

I don't really know what I am myself exactly, but one thing is certain for me. I came to art after seeing one of Stan Brakhage's films when I was a kid. It was called *Anticipation of the Night* and it was my first experience with poetry and film. I didn't even know what experimental cinema was, but the film was so unusual for me and so beautiful. It was as if there was something very powerful above me, some kind of spirituality—a mysterious force that communicated to me immediately. I realized that some people on earth were doing these amazing things and that maybe I could try to make something similar. That film made me start asking myself a lot of questions.
Stan and I were close friends. He lived in Colorado while I lived in California, but we saw each other quite often. He was so prolific. He made hundreds of movies. We never worked together but we used to exchange a lot.

Do you know the musicians from the band Sonic Youth? They were really close of Mike Kelley and they made a few soundtracks as a commemorative tribute to Stan Brakhage.
But Brakhage was very much into promoting silence. He would say, "We could have put music to it." But in the end he never did, because he deeply respected silence.

What do you think about silence?
It's fine. When I'm cutting my films they are silent. The music comes later. Although I haven't released anything silent myself, I love working with silence. I think it helps.

Are you working on a film at the moment?
I always have a project of some kind cooking away. I very much like working with archives. My most recent work is about the Zeppelins and it is called *Airship*. I love the look of the Zeppelins and also the fact that they are slow moving. They move at about the same speed as a ship at sea. They are in the air but they could be in the water, they are quiet majestic. Another project involves the Hitler Youth and that one is called Ich will. I found quite unknown material from that period and I made a little ironic film about it.

May I ask you about some of the films that you incinerated?
That is not true! It's a stupid legend and I'm not the one who started it. I have never burned anything important.

But you did burn stuff, right?
That is a myth. The film is a fragile enough medium. It will almost self-destruct without you doing anything. You have to treat it very carefully. I do have films in cold storage. That is where my negatives are kept.

So you're absolutely not playing with the idea of destruction?
Well, my films will survive me.

—

266→267
"STEALING FIRE FROM HEAVEN" (3 JUNE 2013)
Kendell Geers

In an uncanny embrace between art and life, my exhibition "Stealing Fire from Heaven" opens in Istanbul amidst the flames of burning barricades and the plumes of smoke from teargas canisters raining down from above. Moreover the works themselves could not be more appropriate in terms of their timing, the titles and subject matter and yet they were all fixed many months ago. Perhaps coincidence, or else some innate sense of prophecy, or simply yet another demonstration of the human spirit that my work sets out to express and embody. The sharp tongues and fiery flames of the spirit we were created from will always find a way to rise up licking the heavens of hope.

No sooner had I landed in Istanbul than I found myself on the front lines of the barricades, partly out of the curiosity of an artist and partly out of need as an old Anti-Apartheid activist who refuses to give up on trying to make the world a better place for future generations.
I still believe that art will change the world !
It all began as a youthful occupation of a tiny park in a naïve attempt to save a few trees from being cut down to make space for yet another shopping centre. As the world's climate spirals out of control and the planet edges closer to meltdown, the cutting of any tree should be declared a crime against our humanity.
I would go even further and say that the cutting of any tree is in fact a crime against every species on the planet for we will all suffer the same extinction if humanity does not re-cover it's human right now.

As the Istanbul police responded with violence the streets filled up with thousands of people in solidarity refusing to accept the unacceptable in support of the right to be heard without being hurt.

"Stealing Fire from Heaven" is a meditation upon violence and poetry, the struggle between creation and destruction, the fragile balance between flesh and spirit. The clean utopian modernist lines of Mondrian, Stella and Lewitt are pinned down by the razorblades of security fencing and border lines. We gaze through the barbs and blades of rational engineered control spaces into the disorder and chaos of freedom and imagination. Art is all that liberates us from a world dislocated by ideologies, people separated by language and culture, faith ripped to shreds by fear and spirit torn from flesh.

If we cannot learn to respect our-selves, we will never find the strength to respect an-other and with blind arrogance we quickly lose sight of the world we live in, co-inhabit with and depend upon. We forget that we are just another guest on the planet and the human world cannot hope to survive if we do not also earn the respect of plant, animal, mineral and spirit worlds. We are all part of God's creation and breaking the chains of life will imprison us in the darkness of an apocalyptic meltdown.

I dedicate my exhibition "Stealing Fire from Heaven" to the streets of Istanbul, to the people protesting for a better future and to the trees and plants of a tiny park begging to be saved as living monuments and reminders of the inter-connectedness of life and spirit. I dedicate my exhibition to every-body that still believes and will never abandon hope.

Dior

VIII

Dior VIII Grand Bal Modèle « Plume ».
Or rose, diamants et céramique.
Calibre automatique « Dior Inversé 11 ½ », réserve de marche de 42 heures.
Masse oscillante brevetée, en or serti de diamants et de plumes.

